# Lessings Laokoon.

VERLAG
VON
FERDINAND SCHÖNINGH PADERBORN.

Verlag von Ferdinand Schöningh in Paderborn.

## Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker mit Kommentar

**für den Schulgebrauch und das Privatstudium.**

**In handlichem Oktav-Format. broch. — Für gebundene Exemplare erhöht sich der Preis um 30 Pfg. pro Band.** Bisher erschienen:

I. **Lessings Laokoon** von Dr. **J. Buschmann**, Gymnasial-Direktor. Mit 1 Holzschnitt. 4. Aufl. ℳ 1,20

II. **Goethes Hermann und Dorothea** von Dr. **C. A. Funke**. Seminar-Direktor. 6. verb. Aufl. ℳ 1,00

III. **Goethes Iphigenie auf Tauris.** Ein Schauspiel. Von Dr. **H. Vockeradt**, Gymn.-Direktor. 3. verb. Aufl. ℳ 1,35

IV. Sch … gen. Von Dr. … ℳ 1,20

V. Less … datenglück. Ein … A. Funke. 4. … ℳ 1,20

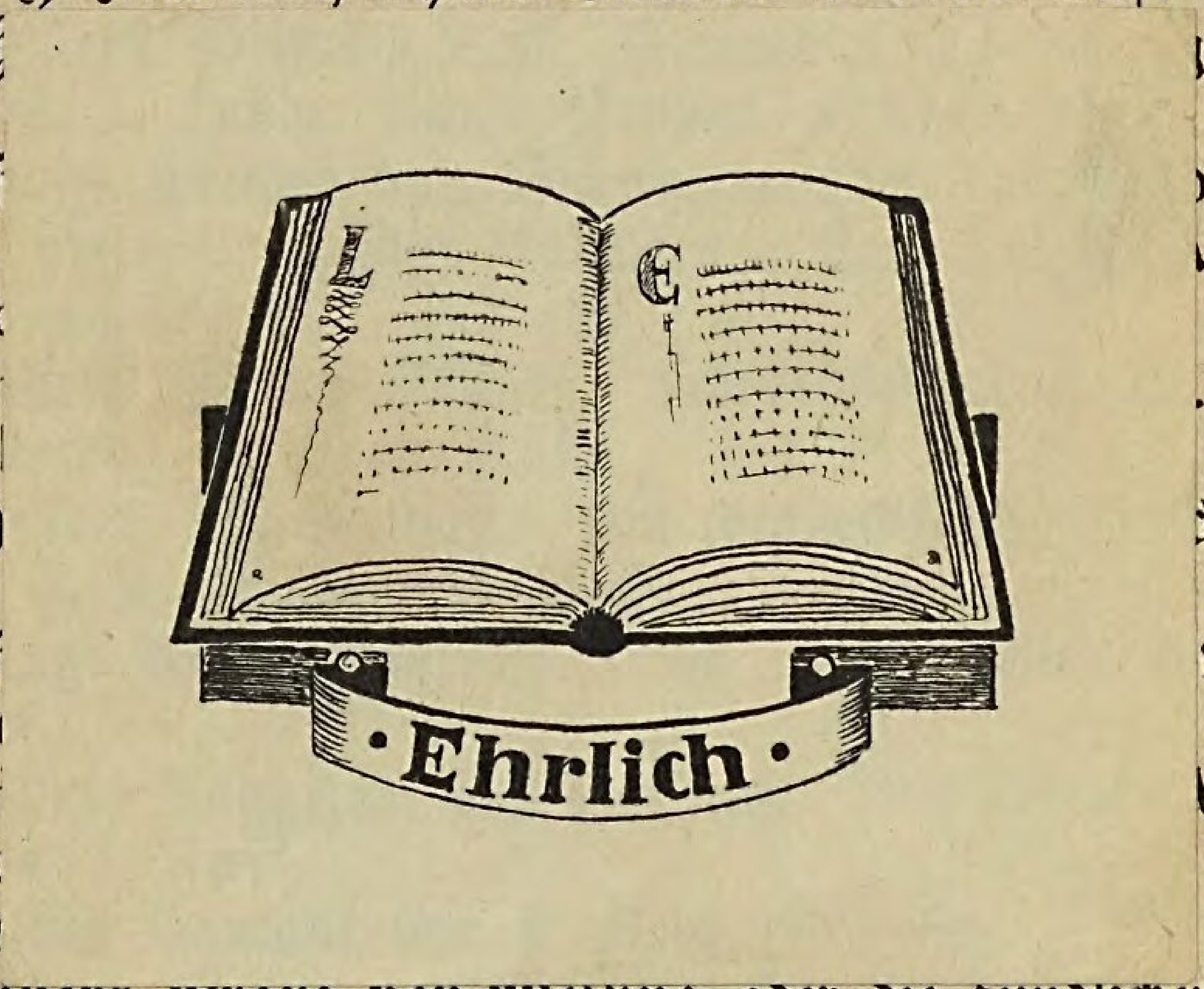
VI. Sch … . Heinrich Hes … ℳ 1,35

VII. Sch … cht. Von Dr. … ℳ 1,80

VIII. Less … Gymnasial-lehr … ℳ 0,80

IX. Sch … A. Funke. 3. … ℳ 1,20

X. Goe … ℳ 1,20




XI. **Schillers Braut von Messina** oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel. Von Dr. **H. Heskamp**. 2. Aufl. ℳ 1,20

XII. **Klopstocks Ausgewählte Oden und Elegieen** nebst Bruchstücken aus dem **Messias**. Von Dr. **Bernhard Wernecke**, Gymnasial-Direktor. 2. Aufl. ℳ 1,80

XIII. **Herders Cid** v. Dr. **P. Schwarz**, Realgymnasiallehrer. ℳ 1,20

XIV. **Goethes Götz von Berlichingen** mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. Von Dr. **J. Heuwes**, Gymnasial-Lehrer. Mit 1 Karte. ℳ 1,35

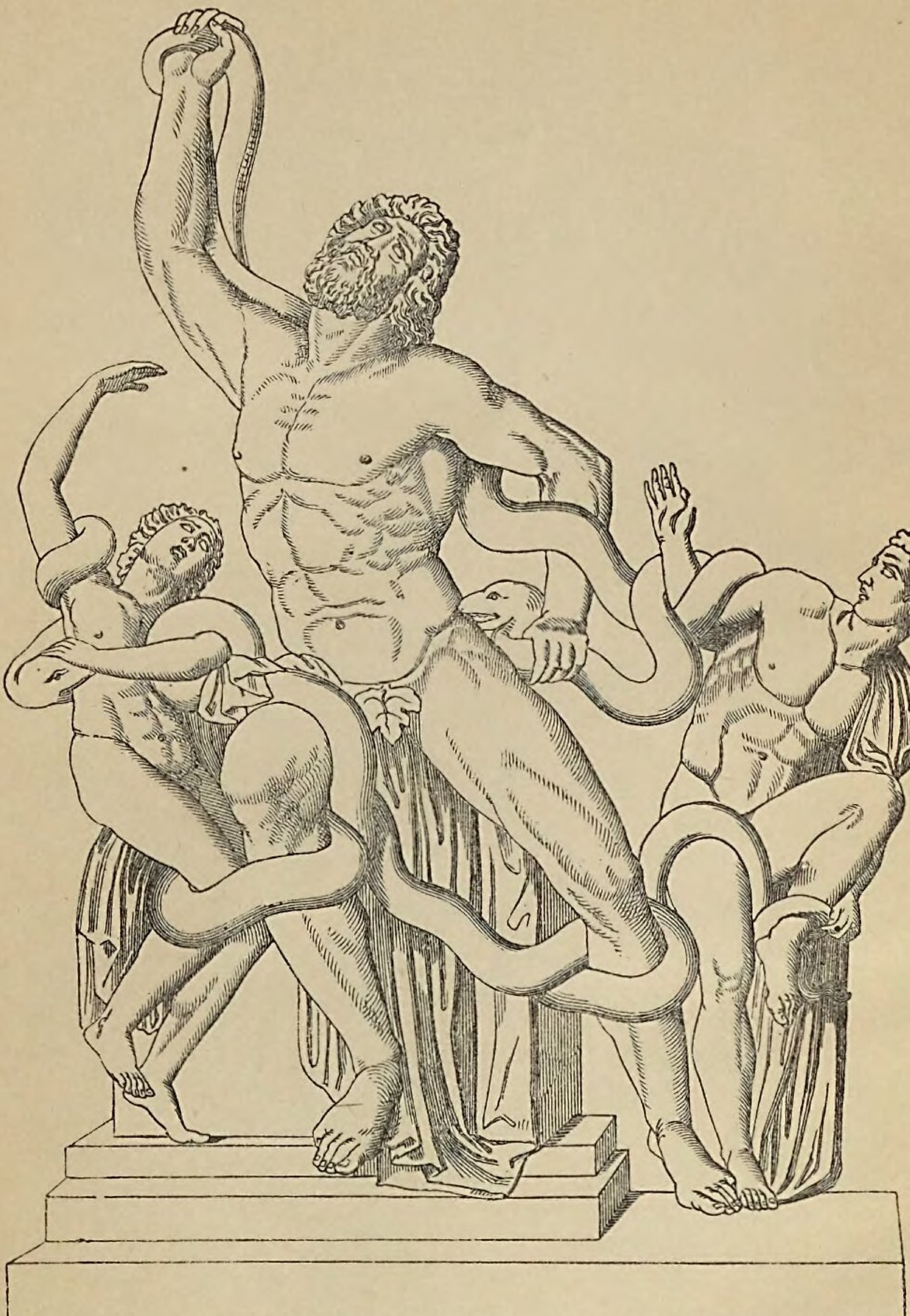
XV. **Goethes Torquato Tasso.** Von Dr. **Wilh. Wittich**, Realgymnasial-Direktor. ℳ 1,35

XVI. **Goethes lyrische Gedichte.** Von Dr. **J. Heuwes**, Gymnasiallehrer. ℳ 1,20

XVII. **Kleist Prinz Friedrich von Homburg.** Von Dr. **J. Heuwes**, Gymn.-Lehrer. Mit 1 Illustration. ℳ 1,20

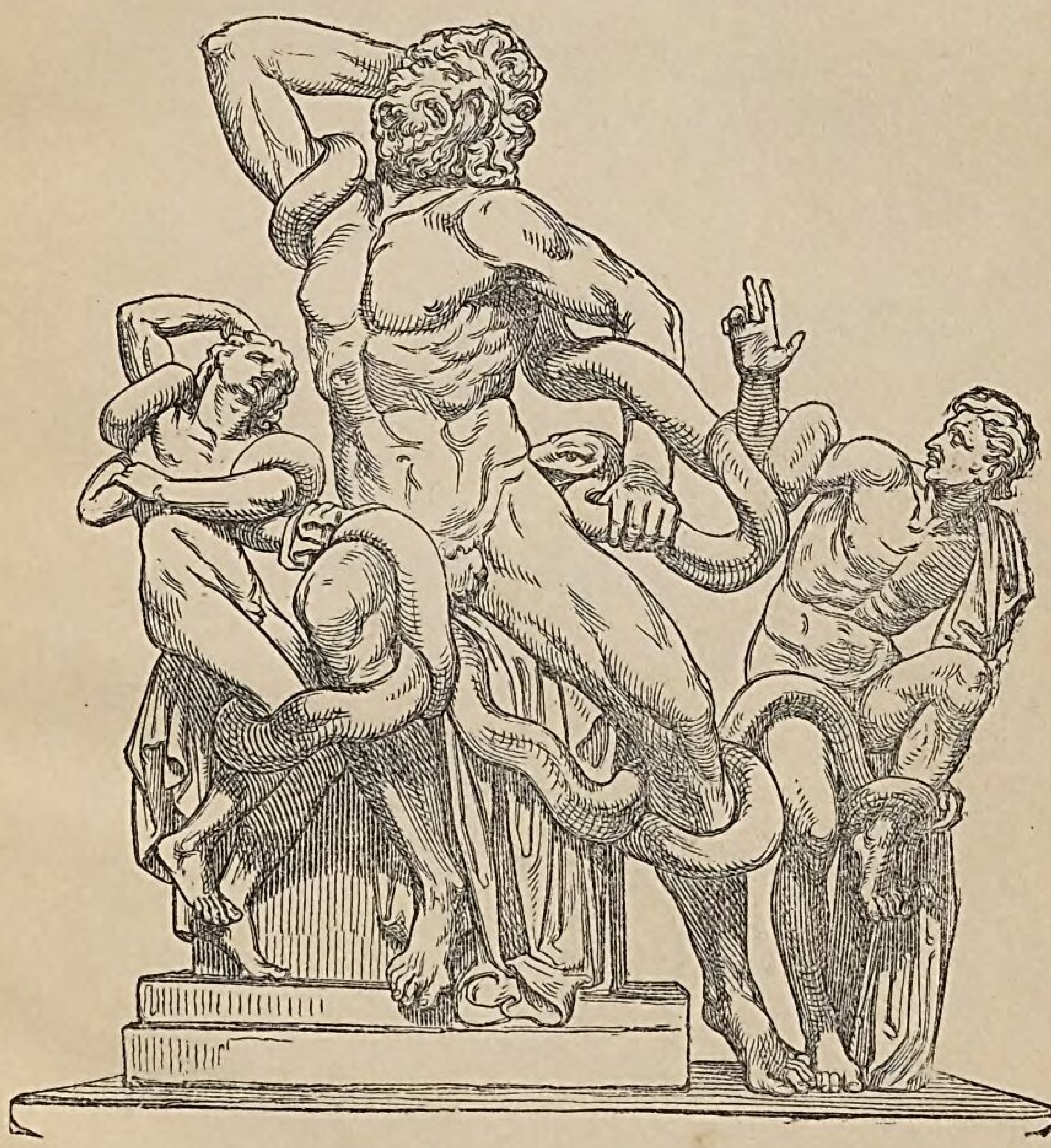
---

I.



(Figur I. zeigt die Gruppe, wie sie thatsächlich ergänzt ist.)

II.



(Figur II. zeigt die Gruppe, wie sie hätte ergänzt werden müssen.)

# Lessings Laokoon

für den Schulgebrauch bearbeitet und mit Erläuterungen versehen

von

**Dr. J. Buschmann,**
Direktor des Königl. Gymnasiums zu Bonn.

Jeder Deutsche, wenn er Lessing nennen
höret, fühle Stolz.
Rückert.

**Vierte verbesserte Auflage.**

Mit zwei Holzschnitten.

**Paderborn.**
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1890.
**Münster** i. W., Prinzipalmarkt 1. — **Osnabrück.**

# Einleitung.

1. Die außerordentliche Pflege, welche man seit der Wiederbelebung des klassischen Altertums der Malerei und der Skulptur widmete, und die bevorzugte Stellung, welche diesen Künsten vor den übrigen und namentlich vor der Dichtkunst eingeräumt wurde, hatte allmählich dahin geführt, daß man den Wert der Poesie und ihr Verhältnis zu der Malerei völlig verkannte, sie dieser als der höheren und weiteren Kunst unterordnete und schließlich die Gesetze der Dichtkunst und der Malerei so mit einander vermengte, daß der beste Maler auch für den besten Dichter, der beste Dichter für den besten Maler galt. Diese unrichtige Auffassung that der gedeihlichen Entwicklung beider Kunstgattungen erheblichen Eintrag. In der Malerei kam seit dem Ende des 16. Jahrhunderts der Naturalismus zum Durchbruch, der als höchstes Endziel der Kunst Wahrheit der Empfindungen und Affekte im Ausdruck anstrebte; daneben machte sich das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Sucht nach allegorischen Darstellungen breit, worin selbst Meister wie Peter Paul Rubens (1577—1640) zu glänzen suchten. Die Dichter ihrerseits fingen an, die beschreibende Dichtung als selbständige Gattung zu pflegen, und bestrebten sich bei der Schilderung von Gegenständen durch eine möglichst eingehende Aufzählung ihrer sämtlichen Eigenschaften es dem Maler in der Klarheit und Anschaulichkeit gleichzuthun. Selbst in der Behandlung allegorischer Darstellungen wurde die bildende Kunst nachgeahmt; die allegorischen Figuren wurden durch eine Reihe von Sinnbildern malerisch ausstaffiert, ganze Schriften mit allegorischem Apparate angefüllt.

Der Ausspruch des griechischen Dichters Simonides, daß die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei sei, und das ut pictura poësis des Horaz wurden als Norm antiker Kunstanschauung angesehen, und man übersah, daß, wenn die Alten die Künste rücksichtlich ihrer Wirkung auf den menschlichen Sinn und Geist einander gleichstellten, sie sich doch stets bewußt blieben, wie sehr dieselben nicht nur in den Gegenständen, welche sie darstellen, sondern auch durch die Art und Weise der Darstellung sich von einander unterscheiden.

In Deutschland hatte zuerst Opitz (1597—1639) die beschreibende Dichtung als selbständige Form behandelt und jenen Ausspruch des Simonides in einem Gedichte an den Maler Strobel zum Gesetz erhoben[1]). Seitdem blieb die beschreibend-belehrende Dichtung das Hauptfeld, auf welchem sich die namhaftesten Dichter des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewegten. Am weitesten gingen die Dichter der zweiten schlesischen Schule. Später wurde von größerem Einfluß auf diese Dichtgattung B. H. Brockes (1680—1747), der mehrere englische und französische Gedichte beschreibenden und belehrenden Inhalts, unter anderen des englischen Dichters Thomson „Jahreszeiten" ins Deutsche übertrug und durch sein „Irdisches Vergnügen in Gott" (Hamburg, 1721—1748) selbst Muster und Vorbild wurde. Es folgten Albrecht von Hallers „Alpen" (Zürich, 1729) und Chr. Ew. von Kleists „Frühling" (Berlin, 1749).

Die Kritik arbeitete dieser Geschmacksrichtung in die Hände, statt ihr entgegenzutreten. Der Engländer Jos. Spence machte in seinem Werke „Polymetis" (London, 1747) den

[1]) . . . . . Denn sollt' ich dich nicht kennen,
Ich, der Poeten Teil, als wie sie ja mich nennen,
Dich, aller Maler Licht? Es weiß fast auch ein Kind,
Daß dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind.
Wir schreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Gold; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel alles nach.
Das ist's, was hierbevor der Chäroneser* sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen
Der Klugheit hohen Wert, daß euer edles Malen
Ein schweigendes Gedicht und die Poeterei
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sei.
*) Plutarch.

Versuch, für jedes aus dem Altertum überlieferte Denkmal bildender Kunst irgend eine Stelle eines klassischen Dichters zu erweisen, die dem Künstler bei seiner Arbeit vorgeschwebt habe. Der Franzose Graf Caylus wollte sogar in seinen „Tableaux tirés de l' Iliade, de l' Odyssée d'Homére et de l'Enéide de Virgile" (Paris, 1757) die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein für den Dichter machen und die Rangordnung der Dichter nach der Anzahl der Gemälde bestimmen, welche sie dem Maler bieten. Unter den deutschen Kritikern vertraten denselben Standpunkt: Bodmer in seinen „Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter" (Zürich, 1741), Breitinger in seiner „Kritischen Dichtkunst" (Zürich, 1740) und Hagedorn[1]) in seinen „Betrachtungen über die Malerei" (Leipzig, 1762). Dieser stellte geradezu die Behauptung auf, die Gesetze der Dichtkunst seien beinahe ebensoviele Lehrsätze für den Maler, und Breitinger verlangt von einem guten poetischen Gemälde, daß es „eine beständige und weitläufige Malerei" genannt werden könne, und nennt ein solches Gemälde eine der „sonderbarsten Schönheiten" der Dichtkunst, wenn es „dem Auge der Seele die Gegenstände in solch einer Klarheit vorstelle, als ob sie gegenwärtig und sichtbar vor uns ständen." Selbst der berühmte Kunstkenner Joh. Joach. Winckelmann vertrat in seinem Erstlingswerke „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (Leipzig und Dresden, 1754) noch ganz den Standpunkt seiner Zeitgenossen, wenn er behauptete: „Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik imstande ist zu thun."

2. Es konnte nicht fehlen, daß diese Richtung auf die Dauer bei besonneneren Geistern Widerspruch hervorrief. Schon der Franzose Dubos hatte in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" (Paris, 1719) den Unterschied zwischen Malerei und Poesie schärfer ins Auge gefaßt. Inbezug auf die Malerei warnt er vor rein allegorischen Darstellungen und dringt auf die Wahl schöner und angemessener Gegenstände; auch hebt er die Vorzüge der Poesie

[1]) Der Bruder des Dichters.

vor der Malerei hervor, weil der Maler nur einen einzigen Moment einer dauernden Handlung darstellen könne, während der Dichter uns diese Handlung in ihrem ganzen Verlaufe vorführe. Der englische Dichter Pope sah auf die malerischen Versuche seiner „poetischen Kindheit“ mit großer Geringschätzung zurück, und von Kleist versichert Lessing, daß derselbe sich auf seinen „Frühling“ sehr wenig eingebildet habe und daß er ihm, hätte er länger gelebt, eine ganz andere Gestalt würde gegeben haben. Sollte aber dem Unwesen ein für alle Male gründlich gesteuert werden, so mußte der Versuch gemacht werden, an Stelle dieser verkehrten Theorie eine neue aufzubauen, welche die beiden Künste in ihre richtigen Fahrstraßen zurückführte und der Poesie die ihr gebührende hervorragende Bedeutung vor der Malerei wiedergab. Diesen Versuch machte Lessings „Laokoon“.

Lessing war der erste deutsche Kritiker, welcher mit Bewußtsein die Aufgabe verfolgte, die Rechte der Poesie als der höchsten aller Künste zu verfechten, und gleichzeitig der deutschen Poesie die Bahnen anwies, welche sie verfolgen mußte, um diese Stellung zu erringen. Wiederholt hatte er die Würde der Poesie betont, hatte durch den Hinweis auf die Alten und durch die Hervorhebung Shakespeares vor den Franzosen nachahmenswerte Muster aufgestellt (Vademecum für S. G. Lange, Rettungen des Horaz, Litteraturbriefe); er hatte dem Lehrgedicht und der Fabel ihre Rangordnung unter den übrigen Dichtgattungen zugewiesen (Pope ein Metaphysiker, Abhandlungen über die Fabel); in dem Briefwechsel mit seinem Freunde Mendelssohn endlich hatte er wiederholt die Fragen über das Wesen der Poesie und ihr Verhältnis zu der Malerei eingehend berührt. In dieser seiner kritischen Thätigkeit liegt der Weg vorgezeichnet, welcher ihn auf den „Laokoon“ führte. Von einer Bemerkung Winckelmanns über den Laokoon als Werk der bildenden Kunst ausgehend und weiterhin an die genannten Schriften Spences und Caylus' anknüpfend, suchte Lessing während seines Aufenthaltes in Breslau (1760—1765) in einer Reihe von „Aufsätzen“ die beiden Kunstarten auf das einer jeden eigentümliche Gebiet zurückzuführen und mit der ganzen Schärfe seiner Kritik ihre unüberschreitbaren Grenzen festzustellen. Nach Berlin zurückgekehrt, vereinigte er diese

Aufsätze, die er anfangs getrennt hatte herausgeben wollen, zu einem Ganzen[1]), und das Werk erschien unter dem Titel: „Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte; von Gotth. Ephr. Lessing. Erster Theil. Berlin, bey Chr. Fr. Voß. 1766." Das ganze war auf drei Teile angelegt, und Lessings Plan scheint gewesen zu sein, in seinem „Laokoon" „eine Poetik in größtem Stile zu schaffen, mit Berücksichtigung der bildenden, ja aller übrigen Künste, eine Kunstlehre, in welcher das Drama als die höchste Spitze aller Kunst erschien." Doch brachten Lessings weitere Schicksale das Werk ins Stocken, und der „Laokoon" blieb ein Torso, zu dessen Ergänzung die fragmentarischen Bemerkungen, welche sich unter den hinterlassenen Papieren fanden, nur ungenügenden Aufschluß geben. Einen gewissen Abschluß fanden die im „Laokoon" niedergelegten Anschauungen allerdings, zum Teile wenigstens, in der „Hamburgischen Dramaturgie".

3. Lessings „Laokoon" setzte den Verirrungen der Poesie auf das Gebiet der bildenden Künste eine feste Schranke. Eine ganze Reihe unumstößlicher Ideeen war neu erschlossen: die Schönheit als das höchste Princip für die Malerei und bildende Kunst der Alten; der Nachweis, auf welche Weise allein der Maler und der bildende Künstler mit dem Dichter zu wetteifern imstande seien; die Rangstellung der Poesie über alle übrigen Künste; die Erweiterung ihres Gebietes über die

---

[1]) Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" war erschienen (Dresden, 1764). „Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben," ruft Lessing aus, seine Untersuchungen unterbrechend. Doch veranlaßten ihn Bemerkungen Winckelmanns über einige Punkte der alten Kunstgeschichte, namentlich über die Zeit, wann die Laokoongruppe entstanden sei, zu einer Digression, die er gleichsam als Anhang seinem Werke beifügte. Dieser Anhang sowohl wie die „beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte" sind in der vorliegenden Ausgabe gestrichen, da sie für den Zweck, für welchen dieselbe bestimmt ist, wenig oder gar nicht dienlich sind. Übrigens sagte schon Lessing selbst: „In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn (Winckelmann) betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat." Briefe antiq. Inhalts, 38 zu Ende.

ganze sichtbare und unsichtbare Welt; der Beweis, daß Handlung das eigentliche Leben der Poesie sei. Dies alles und vieles andere war ein Gewinn von unschätzbarem Werte und ein wesentliches Förderungsmittel für die Entwicklung der deutschen Poesie in der nachfolgenden Zeit. „Daher war uns", sagt Göthe, „jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vortreffliche Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene ut pictura poësis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt war. Jener arbeitet auf den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens; alle bisherige anleitende und urteilende Kritik war wie ein abgetragener Rock weggeworfen." Wenn Lessing überhaupt in dem Gange der deutschen Litteratur als Markstein eines gewaltigen Um- und Aufschwunges derselben dasteht, so hat der „Laokoon" zu dieser seiner Bedeutung nicht das wenigste beigetragen. Die malende Poesie ist wenigstens als selbständige Gattung seitdem aus der Poesie verschwunden. Schon Wieland sagte, er gehe jeder Versuchung zum Beschreiben und Schildern aus dem Wege, weil ihn Lessing am Ohre zupfe. Nicht, als ob nun überhaupt nicht mehr beschrieben und geschildert worden wäre; nicht bloß räumliche Gegenstände, auch Handlungen werden von unsern besten Dichtern bisweilen im Sinne der bildenden Künste malerisch dargestellt. Aber die beschreibende Darstellung ist nicht mehr Selbstzweck, ist nicht mehr der alleinige und eigentliche Gegenstand einer Dichtung. Sie ist im Gedichte nur mehr, was in der Landschaft die Staffage, was in einem historischen Gemälde die Handlung ist; und wie Staffage und Handlung dem Maler

die zeitliche Situation und den Ausdruck liefern, so giebt dem Dichter die Beschreibung die örtliche Situation. Beispiele davon sind unter den neueren Dichtern zahllos. Es braucht nur hingewiesen zu werden auf die Balladendichtung Göthes, Schillers und Uhlands, auf Schillers Glocke und Spaziergang, auf Göthes Hermann und Dorothea, um fast auf jeder Seite die leitende Hand Lessings zu erblicken. Trotzdem ist die beschreibende Poesie noch einmal als selbständige Gattung wiedergekehrt in den Gedichten Matthissons und Salis-Seewis'. Die Mondscheingemälde, die Abendlandschaften, die Berg-, See- und Burgruinenbeschreibungen dieser Dichter sind genau die poetische Gattung, welche Lessing als Eingriff in das fremde Gebiet des Malers verurteilt. Doch hat Schiller wenigstens rücksichtlich Matthissons nachgewiesen, inwieweit es diesem Dichter gelungen ist, die von Lessing bezeichneten Klippen zu vermeiden (vgl. Schiller, Über Matthissons Gedichte). Daß aber die neueste Zeit den Lessingschen Gesetzen teilweise wieder untreu geworden ist, beklagt Geibel mit Recht, wenn er sagt:

Welch ein Schweifen, welch ein Irren,
Aller Grenzen wild Verwirren!
Unsre Zeit nimmt's für Genie.
Tonkunst will Gedanken klingen,
Dichtkunst eitel Farben bringen,
Malerei malt Poesie.

Wir haben im „Laokoon" kein auf systematischen Grundsätzen methodisch aufgebautes Werk zu suchen. Systematische Bücher zu schreiben, war Lessings Art nicht; er schrieb, wie sich die Gedanken bei ihm entwickelten, und läßt dadurch den Leser einen interessanten Einblick in die Werkstatt seines Geistes thun. „Lessings Schreibart," sagt Herder, „ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da macht, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenkt: wir sehen sein Werk werden wie den Schild des Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den anderen, der Folgesatz kommt näher: da ist das Produkt der Betrachtung." Lessings Sprache ist ebenso einfach als natürlich, ohne Künstelei und

Gesuchtheit, leicht und anmutig gleitet sein Redefluß dahin, das Schwierigste wird verständlich, das Verwirrteste plan. Das Geistreiche in seinen Wendungen, die Gelenkigkeit im Ausdrucke, die Schärfe und Klarheit in der Bezeichnung jedes Dinges und Gedankens machen ihn zur anziehendsten Lektüre. Jeder Satz, jedes Wort hat seine Bedeutung; nichts ist überflüssig, nichts zu viel, nichts zu wenig. Einen ganz besonderen Reiz gewährt die Methode der Untersuchung. Irgend eine Bemerkung eines Schriftstellers, ein Einwurf dagegen führt Lessing durch eine Reihe von Folgerungen zu den überraschendsten Resultaten. Wir wandeln mit ihm den Weg eines „Spaziergängers" durch heitere Sonnenpfade und schattige Laubgänge dahin; dem Ermüdeten gewährt er angenehme Ruhepunkte; hier und da zeigt er uns die wunderbarsten Fernsichten. Endlich sind wir am Ziele, und mit dem Gefühle der innersten Befriedigung schauen wir auf den hinter uns liegenden Weg zurück. So ist Lessings „Laokoon" nach Herders Ausdrucke ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ein Werk, welches man mit der Bildsäule, von welcher es den Namen hat, vergleichen könnte.[1]).

4. Es war Lessings Absicht nicht gewesen, eine eigentliche Theorie der Kunst zu schreiben; sein „Laokoon" verfolgte bloß den Zweck, die trüben Ideeen, welche bis dahin das Leben der Poesie beherrscht hatten, zu klären. Seine Aufsätze sind, wie er selbst sagt, zufälliger Weise und zumeist nach der Folge

---

[1]) Lessings Sprache hat manche, von dem heutigen Sprachgebrauche abweichende Eigentümlichkeiten. Dahin gehören viele Substantivformen auf — ung und einige auf — schaft (Beeiferung, Unsichtbarwerdungen, Verschwindungen; Endschaft), dann die Auslassung der Hülfsverben „haben" und „sein", namentlich in relativen, aber auch in konjunktionalen Nebensätzen, so jedesmal, wenn zwei Hülfsverben zusammtreffen würden. Auch Latinismen finden sich, so ein Accusativ mit dem Infinitiv (I, 2). Andere, im jetzigen Sprachgebrauche durchaus ungewöhnliche Wörter und Formen (das Schild statt der Schild, Maul statt Mund, schwache Deklinationsformen anstatt der starken, die Genitivbildung der mit dem Artikel versehenen Eigennamen auf — s, wie des Homers, des Juppiters, des Vulkans u. a. m.) sind in der vorliegenden Ausgabe verändert, wie auch die Orthographie dem Standpunkte der heutigen Zeit angepaßt ist.

seiner Lektüre entstanden. Endlich aber ist sein Werk nicht zum Abschlusse gediehen; Gedanken, die in diesem ersten Teile nur angedeutet waren, wären ohne Zweifel in den nachfolgenden weiter ausgeführt worden; manche Beziehungen zwischen der Malerei und Poesie, die überhaupt nicht berührt sind, wären dort zur Sprache gekommen. So ist es nicht wunderbar, daß seitens der Kritik, welche sich des „Laokoon" gleich bei seinem Erscheinen bemächtigte, gerade solche Punkte aufgegriffen und bemäkelt wurden, die Lessing in diesem ersten Teile noch unbeachtet gelassen oder nicht zum Abschluß gebracht hatte. Von dieser Art sind die Kritiken Herders und Garves. Herder folgt in dem ersten Teile seiner „Kritischen Wälder" (1769) dem Werke Lessings Schritt vor Schritt, faßt aber die Gegenstände unter anderen Gesichtspunkten auf als Lessing. Sein besonderes Verdienst war es, die Musik in den Kreis der Betrachtungen gezogen zu haben, ein Verdienst Garves hingegen, dessen Beurteilung in der „Allgemeinen Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste" erschien, auf die genaueren Unterschiede zwischen Malerei und Skulptur, auf die Berechtigung des Princips der modernen Lyrik gegen Lessings allzu antik einseitige plastische Auffassung und auf die Bedeutung der historischen Gemälde aufmerksam gemacht zu haben.

Herder und Garve waren übrigens die beiden einzigen Kritiker, die Lessings Beifall und Zufriedenheit erwarben. Die meisten übrigen hielten sich ohne Sinn für die Bedeutung des Werkes an Einzelheiten und abschweifende Bemerkungen Lessings und holten daraus den Stoff zu den haltlosesten und abgeschmacktesten Angriffen. Zu diesen gehört der Haller Professor Chr. Ad. Klotz. Die Behauptung Lessings, daß die Alten nie eine Furie gebildet und den Tod nie als Skelett dargestellt hätten, bewog denselben zu einem Versuche, das Gegenteil zu erweisen. Der unerquickliche Streit, in welchen Lessing durch die anmaßlichen Angriffe seines Gegners verwickelt wurde, hatte das Gute, daß er zwei neue Schriften Lessings hervorrief, die „Briefe antiquarischen Inhalts" (Berlin, 1768—69), worin er nachwies, daß Klotz den „Laokoon" gar nicht verstanden habe, und die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet haben" (Berlin, 1769), worin er zeigt, daß die Alten den Tod nie unter einem abschreckenden

Bilde dargestellt haben und daß die aus dem Altertume überkommenen Abbildungen von Skeletten, welche Klotz gegen ihn ins Feld führt, nichts anderes bedeuten, als die Bilder abgeschiedener böser Seelen (larvae).

5. Da die Laokoongruppe in dem Gange der Lessingschen Untersuchungen von der größten Bedeutung ist, so mögen hier einige Notizen über dieses berühmte Denkmal griechischer Kunst eine Stelle finden[1]). Gefunden wurde dieselbe im Jahre 1506 durch einen römischen Bürger in einem Weinberge nahe bei den Bädern des Titus. Vom Papste Julius II. angekauft, wurde sie im Vatikane aufgestellt, dessen Belvedere sie noch heute ziert. An der merkwürdig gut erhaltenen Gruppe fehlte nur der rechte Arm des Laokoon, der rechte Arm des jüngeren und die rechte Hand des älteren Sohnes. Die Ergänzung der beiden zuletzt genannten Teile bot keine besonderen Schwierigkeiten; der Arm des Vaters wurde jedoch, wie eine später aufgefundene Kopie der Gruppe lehrt, unrichtig ergänzt. Der Arm war nämlich nicht gerade emporgestreckt, sondern griff in schmerzlicher Bewegung nach dem Hinterkopfe[2]). Der römische Schriftsteller Plinius der Ältere nennt als die Meister des Werkes die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus und giebt an, daß das Bildwerk zu seiner Zeit in dem Palaste des Kaisers Titus aufgestellt gewesen. Die Zeit, wann dasselbe entstanden, bildete lange eine Streitfrage. Lessing hielt die Gruppe für ein Werk der römischen Kaiserzeit und verteidigte diese Ansicht gegenüber Winckelmann, welcher dieser Zeit jede Möglichkeit einer so künstlerischen Auffassung absprechen zu müssen glaubte. Jedenfalls lassen sich bessere Gründe dafür anführen, daß das Kunstwerk der rhodischen Kunstschule entstammt, welche im 3. Jahrhundert vor Christus blühte. — Die in der Gruppe dargestellte Scene besteht eigentlich aus drei Teilen, die von den Künstlern geschickt zu einer Einheit verflochten sind. Der ältere Sohn ist noch völlig unverletzt und ist so lose von den Schlangen umstrickt, daß es scheint, als müsse er noch dem drohenden Verderben entfliehen können; mit kläglicher Miene blickt er

---

1) Vgl. Seemann, Götter und Heroen. S. 348 ff.
2) Vgl. das Titelbild.

zu dem Vater auf, der durch den Biß des einen wütenden Ungeheuers bis zum Tode verwundet auf dem Altare zusammenbricht und nur noch mechanisch die Schlange zurückzudrängen sucht; der jüngere Sohn endlich liegt bereits im letzten Todeskampfe — wie eine geknickte Blume sinkt er zusammen und wird im nächsten Augenblicke den letzten Seufzer aushauchen.

# Laokoon

oder

## Über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Durch den Stoff und durch die Art der
Nachahmung unterscheiden sie sich.

Plutarch, Ob die Athener durch
Kriege oder durch Weisheit be=
rühmter sind. Kap. 3.

# Vorrede.

1. Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere[1]) dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen[2]), hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen, auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als Formen[3]).

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten, daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige[4]) gegeben hat, wenn diese Anwendung

---

1. [1]) Das Wesen, den Grund. — [2]) ein gut deutsches Wort für das Fremdwort abstrahieren. — [3]) auf die Poesie sowohl als auf die bildenden Künste. — [4]) geistreiche.

jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

2. Falls Apelles und Protogenes[1]) in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian[2]) in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neueren haben in mehreren Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen[3]), wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese[4]) des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides[5]) mehrere hatte, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern, indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie

---

2. [1]) Apelles und Protogenes, griech. Maler aus der Zeit Alexanders des Großen. — [2]) Die Theorie der Dichtkunst entwickelt Aristoteles (384 – 322 v. Ch.) in der Schrift „Über die Dichtkunst" (*Περι ποιητικης*), Horaz (65—8 v. Ch.) in der poet. Epistel „An die Pisonen" (Ad Pisones); die Theorie der Beredsamkeit Cicero (106—43 v. Ch.) in einer Reihe von rhetorischen Schriften, der röm. Lehrer der Beredsamkeit Quintilian (1. Jahrh. n. Ch.) in seinen „Unterweisungen über die Beredsamkeit" (Institutiones oratoriae). — [3]) sie zu übertreffen. — [4]) Antithese, Redefigur, worin Begriffe, die sich dem Sinne nach entgegenstehen, auch in den entsprechenden Satzgliedern einander gegenüber gestellt werden. — [5]) Simonides, lyr. Dichter (um 500 v. Ch.); seines von den Alten gerühmten geistreichen Witzes wegen vergleicht ihn L. mit dem durch gleiche Eigenschaft bekannten Franzosen

dennoch sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung[6]) verschieden wären[7]).

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten[8]) Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen[9]) selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei[10]) erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne,

---

Voltaire. Vergl. übr. Einl. 1. — [6]) Nachahmung (*μιμησις*) war den Griechen der Ausdruck zur Bezeichnung des Wesens der Kunst. Sie sahen nämlich in der Thätigkeit des Künstlers ein nachahmendes Bilden insofern, als dieselbe stets ein sinnliches oder ein geistiges Objekt voraussetzt, dessen Bild sie hervorbringen will. Der im Deutschen übliche Ausdruck „Darstellung" sagt viel weniger als das griechische Wort. — [7]) Vgl. das Motto S. 13. — Wenn übrigens auch die Werke der alten bildenden Künstler meistens die Grundsätze Lessings erkennen lassen, in der Theorie waren die Gesetze der Malerei und Poesie keineswegs mit der Schärfe geschieden, welche Lessing anzunehmen geneigt ist. Auch der von Plutarch angegebene Unterschied ist nur ein äußerlicher. Dabei ist zu beachten, daß Plutarch nicht eigentlich von den Gegenständen der beiden Künste spricht, sondern von dem Material (*ὕλη*) derselben. Daß er hinzufügt, das Ziel, welches sie verfolgen, sei beiden Künsten gemeinsam, hat L. nicht erwähnt. — [8]) roh, unreif (crudus) dann = oberflächlich. — [9]) die Dichter und Maler. — [10]) Übermäßige Neigung zu allegorischen Darstellungen, d. h. zur Darstellung abstrakter Begriffe in Bildern. Vgl. Einl. 1.

ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

3. Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze[1]) angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektaneen zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen[2]) Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten[3]) bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners[4]) Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste[5]) überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend[6]) ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

3. [1]) Allgemeine Grundsätze werden methodisch entwickelt, wenn sie nach bestimmten Gesichtspunkten so geordnet werden, daß entweder dadurch neue Erkenntnisse gewonnen oder gewonnene Kenntnisse anderen in überzeugender Weise mitgeteilt werden. — [2]) Systematische Bücher sind solche, die eine Summe von wissenschaftlichen Erkenntnissen so behandeln, daß alle Begriffe aus einem höchsten Principe in einer bestimmten Ordnung hergeleitet werden. Vgl. die Erklärung, die L. selbst giebt. [3]) Baumgarten (1714 – 62), Professor in Frankfurt a. O., begründete durch sein Werk Aesthetica (Fkft., 1750—58) die Wissenschaft des Schönen. — [4]) Gesner, Joh. Matth. (1691—1792), Professor in Göttingen; sein Wörterbuch führt den Titel: Novus linguae et eruditionis romanae thesaurus (Leipzig 1747). — [5]) d. h. die Malerei und die Skulptur. — [6]) d. h. diejenigen, welche wie die Poesie das zeitlich aufeinander Folgende, nicht wie die Malerei das im Raume neben einander Befindliche darstellen.

# I.

1. Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann[1]) in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres," sagt er, „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon[2]), und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt, dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt[3]); die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt[4]). Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet[5]); sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

---

1. [1]) Winckelmann, Joh. Joach., geb. zu Stendal 1717, seit 1755 Kunststudien halber in Rom, seit 1763 Oberaufseher der römischen Altertümer, 1768 gemordet zu Triest. Durch sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums" (Dresden, 1764) wurde Winckelmann der Schöpfer der Kunstwissenschaft. — [2]) Vgl. Einl. 5. — [3]) Vgl. V, 4, Anm. 3. — [4]) Vgl. VI, 3, Anm. 1. — [5]) Vgl. I, 3; IV, 3 ff.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor[6]). Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein" u. s. w.[7])

2. Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische[1]) des Schmerzes nicht erreicht zu haben[2]), urteilen dürfte[3]), daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

3. „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene

---

[6]) Metrodor, griech. Maler und Philosoph (um 170 vor Chr.); ihn sandten die Athener dem Ämilius Paullus, als dieser nach seinem Siege über den Perseus von ihnen einen Lehrer für seine Kinder und einen Maler zur Ausschmückung seines Triumphes sich erbat. — [7]) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 21. 22. Vgl. Einl. 2.

2. [1]) d. h. einen solchen Ausdruck des Schmerzes, der einer so heftigen Gemütsbewegung entsprechend wäre. — [2]) Beachte den Acc. mit d. Inf. Vgl. Einl. 3. Anm. 1. — [3]) „Je entscheidender und gewaltsamer der Affekt in dem Gebiete der Tierheit (d. h. in denjenigen Erscheinungen am Menschen, die unter der blinden Gewalt des Naturtriebes stehen) sich äußert, ohne doch im Gebiete der Menschheit (d. h. in denjenigen Erscheinungen am Menschen, welche ihre Gesetze von der Freiheit empfangen) dieselbe Macht behaupten zu können, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos." (Schiller.)

Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten[1]). Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug[2]) dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen „Ah! ah! Weh! Weh! Weh mir!" die ganzen Zeilen voller „Wehe! wehe!", aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamiert werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

---

3. [1]) — er hebt weithallenden Ruf,
Weil er anstieß oder vielleicht,
Weil er unser Schiff in der ungastlichen Bucht schaute. Gewaltig: Ha! schreit er.
Soph. Phil. 209 ff. (Donner.)

Philoktet, der Sohn eines thessalischen Fürsten, wurde als Teilnehmer an der Heerfahrt der Griechen nach Troja auf der Insel Chryse durch den Biß einer Schlange verwundet. Der furchtbare Schmerz, welchen ihm die gottgesandte unheilbare Wunde verursachte, preßte ihm so heftiges Wehklagen aus, daß die Häupter des griech. Heeres nach dem Rate des Odysseus den Kranken auf der Insel Lemnos aussetzten. Hier fristete er zehn lange Jahre ein elendes Dasein. Da belehrte die Griechen ein Orakelspruch, daß die Stadt nur durch den Bogen und die Pfeile des Herkules, welche in den Händen des Philoktet waren, fallen könne. Deshalb entsandten sie den Odysseus und den Neoptolemus, den Sohn des Achilles, nach Lemnos, um den Philoktet zu holen. Mit der Ankunft dieser beiden auf der Insel beginnt das Drama des Sophokles. (Von den sieben erhaltenen Dramen dieses größten der griech. Tragiker — 495—406 v. Chr. — nennt L. außer dem Philoktet die Trachinierinnen oder den sterbenden Herkules.) — [2]) Der dritte Aufzug schildert einen der von Zeit zu Zeit wiederkehrenden heftigeren Ausbrüche der Krankheit.

4. Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut[1]; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen[2].

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

5. Ich weiß es, wir feineren Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber

---

4. [1]) Venus will ihren durch Diomedes bedrängten Sohn Äneas schützen; Diomedes aber

Stürzte daher und traf mit eherner Spitze verwundend
Oben die liebliche Hand — — — — — —
Laut wehklagte die Göttin, der Sohn sank nieder vom Arm ihr.
Il. V. 335 ff. (Donner)*).

[2]) Mars unterstützt die Trojaner im Kampfe mit Diomedes; Diomedes, von der Minerva zum Angriff auf den Kriegsgott gereizt, verwundet ihn in der Weiche:

Da brüllte der eherne Ares,
Gleich als wenn neuntausend, ja wohl zehntausend vereinte
Männer im Streit aufschrie'n — — — — — —
Zittern erfaßte die Troer und Danaer, Schrecken ergriff sie
Alle zumal; so brüllte des Kampfs unersättlicher Meister.
Il. V. 859 ff.

Vgl. Il. V. 68, 585; XIII. 393, 399, 538; XVI. 290, 490; XX. 403, 417; XXI. 181. In den meisten dieser Stellen handelt es sich freilich nicht um ein eigentliches Schreien, sondern ein Stöhnen, Seufzen und Klagen.

*) Donner, Übersetzung des Homer, liegt auch den übrigen aus Homer entlehnten Stellen zugrunde.

unsere Ureltern waren Barbaren[1]). Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines lieben Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Palnatoko[2]) gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten[3]). Was bei den Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt[4]), so merken

5. [1]) Doch nicht die Helden des Nibelungenliedes.

Dô klagete alsô sêre der kreftige man,
Daz daz hûs erdiezen von sîner stimme began.
St. 2324 (Bartsch.)
Der Etzelen jâmer der wart alsô grôz,
als eines lewen stimme. St. 2234.

Allerdings handelt es sich hier um den Ausdruck eines rein geistigen Schmerzes. — [2]) Palnatoko gründete, vor dem Dänenkönige Harald Blauzahn flüchtend, an der Odermündung um 968 n. Chr. die Stadt Jomsburg oder Vineta. — [3]) Dieses ist wohl zu beachten, wenn sich bei Homer Stellen finden, wo auch seine Helden den Schmerz unterdrücken. Bei seiner Verwundung durch den Pandarus „erschrickt" Menelaus nur (Il. IV. 148), ebenso Agamemnon bei seiner Verwundung durch Koon (Il. XI. 254), und Diomedes, durch Pandarus verwundet, kämpft sogar ruhig weiter, wie sehr ihn auch die Wunde schmerzt (Il. V. 95 ff.). Überhaupt ist die Beherrschung der Gefühle durch die moralische Kraft und Ertragung des Leidens bei allem Gefühle für dasselbe von Gleichgültigkeit und Abstumpfung zu unterscheiden. Vgl. IV, 3, c.

[4]) Aber nachdem sie alle zugleich mit den Führern geordnet,
Zogen die Troer heran mit Lärm und Geschrei, — —
Doch sie wandelten schweigend, die mutentflammten Achäer.
Il. III. 1 ff.

Aber später rücken auch die Griechen häufig mit Sturmgeschrei gegen die Troer.

die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen[5]). Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle[6]) eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Thränen abgeht. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier[7]), weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.

„Wiewohl ich es sonst nicht tadle,
Daß man den Toten beweint, der heimfiel seinem Verhängnis"

läßt er an einem andern Ort (Od. IV. 195 f.) den verständigen Sohn[8]) des weisen Nestor sagen.

6. Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules[1]). Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der

---

[5]) Vgl. dagegen Il. IV. 506; XI. 50; XIII. 169, 383; XV. 312; XVI. 267. Nicht das Schlachtgeschrei, sondern das wilde Gebaren bezeichnet die Trojaner als weniger gesittete Völker. — [6]) Il. VII. 425 ff. — [7]) Dacier, Frau Anna (1654 – 1720), übersetzte den Homer und andere Schriftsteller des Altertums ins Französische. — [8]) Pisistratus, der den Telemach auf dessen Reise nach Sparta begleitet.

6. [1]) Die Gemahlin des Herkules, Dejanira, sendet ihrem Gatten, unbekannt mit der verhängnisvollen Kraft ihres Geschenkes und in dem Wahne ihn, dessen Untreue sie fürchtet, inniger an sich ketten zu können, ein durch das Blut des einst durch die Pfeile des Herkules getöteten Kentauren Nessus vergiftetes Gewand. Kaum hat Herkules dasselbe angelegt, so verzehrt ein qualvoller Brand seine Glieder. Dem Leiden

Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[2]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig[3]), welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

7. Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

## II.

1. Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe[1]), so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen

zu entgehen, verbrennt er sich auf dem Berge Öta. Vgl. IV, 3, d. — [2]) Chateaubrun (1686—1755). — [3]) entsprechend.

1. [1]) Die Tochter des korinthischen Töpfers Butades saß neben ihrem Geliebten am Tage vor der Abreise desselben; als nun der Schatten seines Gesichtes auf die Wand fiel, umzog sie denselben mit Linien; der Vater aber belegte den Schattenriß mit Thon und brannte danach ein Bild in seine Töpferwaren, um die Sehnsucht seiner

nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt[2]). Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine[3]) Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst[4]).

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will?" sagt ein alter Epigrammatist[5]) über einen höchst ungestalten[6]) Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalt wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

2. Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände

---

Tochter nach dem abwesenden Geliebten durch das Anschauen des Bildes zu mildern. — [2]) Für die Kunstanschauung Lessings ist folgende Stelle aus den Nachträgen beachtenswert: „Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind, er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil." — [3]) „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt." (Schiller.) — [4]) Diese Behauptung ist richtig, wenn man sie mit Herder so versteht: Es sei bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das erste beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Ähnlichkeit sich als Künstler zu zeigen. Vgl. Krit. Wäld. 6. — [5]) Die Epigramme verschiedener griech. Dichter wurden in späterer Zeit gesammelt; zwei dieser Sammlungen (Anthologieen, Blumenlesen) sind noch erhalten. [6]) L. sagt „ungestaltenen" und dem entsprechend gleich unten „ungestalten."

nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piräicus[1]) sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Piräicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers[2]) malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hülfe zu kommen.

3. Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt[1]). Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi[2]), den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[3]) geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische[4]) gesetzt. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch

---

2. [1]) Pauson, Maler von Karikaturen, aus der Zeit des pelop. Krieges, Piräicus (so, nicht „Pyreicus" ist zu lesen; vgl. Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. S. 501), aus ungewisser Zeit. — [2]) Die niederl. (holländ.) Malerschule, welche im 17. Jahrh. blühte, that sich namentlich in der Darstellung von Genrebildern hervor; ihre hauptsächlichsten Vertreter sind David Teniers, Adrian und Isaak van Ostade und Jan Steen. —

3. [1]) Das Gesetz der Thebaner findet sich bei Älian (um 180 n. Chr.) in dessen Variae historiae IV. 4. — [2]) Ghezzi (1674—1755), ein römischer Maler, der sich durch seine Karikaturen einen gewissen Ruhm erwarb. — [3]) Die Richter bei den olympischen Spielen, welche den Siegern den Preis zuerkannten. — [4]) Statue mit dem Bilde des Siegers. Übrigens galt eine solche Statue wohl nur als ehrenvoller.

das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen[5]), und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

4. Ich wollte festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei. Und dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande[1]) umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler[2]) entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben[3]).

---

[5]) So wie der Ästhetiker Baumgarten lehrte.

4. [1]) Zustande. — [2]) Das gilt wenigstens für die aus der Periode des erhabenen Stiles. — [3]) Außer auf Vasenbildern, Sarkophag-Reliefs und geschnittenen Steinen finden sich unter den Denkmalen des Altertums Darstellungen der Furien nicht. In ihrem Tempel zu Athen standen ihre drei Statuen aus parischem Marmor, doch wird ausdrücklich berichtet, daß ihr Aussehen nichts Furchtbares gehabt. Vgl. Antiqu.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Juppiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes[3])? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser[4]), in den traurigen Physiognomieen so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener[5]), daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen[6])? — Was er nicht malen durfte, ließ

---

Briefe 6—8. und Einl. 4. — [3]) Timanthes blühte um 500 v. Chr. zu Sikyon. Die Alten rühmen von seinen Gemälden, daß sie mehr erraten ließen, als sie wirklich ausdrückten, daß also der Phantasie des Beschauenden noch freier Spielraum gelassen würde. Vgl. III, 2. —[4]) Der röm. Schriftsteller Plinius der Ältere (starb 79 n. Chr.) in seiner „Historia naturalis“, Buch XXXV. 35. — [5]) Der röm. Geschichtsschreiber Valerius Maximus (1. Jahrh. n. Chr.) in seinem Werke „Factorum et dictorum memorabilium libri IX“, Buch VIII. 11. — [6]) Eine ähnliche Darstellung der Opferung der Iphigenia findet sich auf einem pompejanischen Wandgemälde im Museum zu Neapel. Vgl. Seemann, Götter und Heroen, S. 335. Im übrigen ist die Verhüllung des Gesichts beim Schmerz nicht bloß in der Kunst bei den Alten Brauch gewesen.

er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

5. Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt[1]). Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet[2]), weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann[3]).

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon[4]) bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Juppiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine

---

5. [1]) entstellt. — [2]) abwendet. — [3]) Das Richtige des Resultates der Untersuchung giebt Winckelmann, jedoch unabhängig von Lessing, zu in einer Abhandlung „Kunst der Zeichnung der alten Völker" (1766), wenn er sagt: „Weil der Künstler das Schönste in den schönen Bildern wählen muß, ist er in Hinsicht der Leidenschaften auf einen gewissen Grad des Ausdrucks eingeschränkt, welcher der Schönheit nicht nachteilig sein soll." — [4]) Montfaucon, franz. Altertumsforscher (1655—1741); am bekanntesten ist sein hier und öfter von Lessing angezogenes Werk „L'antiquité expliquée et représentée en figures" (Paris

Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius[3]) nicht, daß Ajax[4]) in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben[5]). Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die lokrischen Felsen und die euböischen Vorgebirge davon ertönten[6]). Er war mehr finster als wild. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus[7]) schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte.

## III.

1. Aber, wie schon gedacht[1]), die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse

---

1719 ff.). Der Kopf mit aufgerissenem Munde ist jedenfalls eine Maske. — [3]) Vgl. 4, Anm. 5. — [4]) Vgl. III, 3. ff. — [5]) Er giebt nämlich die vom Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Den Kalchas (malte er) traurig, den Ulysses betrübt, den Ajax schreiend, den Menelaus laut klagend. (L.) — Merke: nur gedacht = eben erwähnt.

[6]) Denn bald zur Erde schlug er hin, bald schwang er wild
Empor sich wieder, stöhnend, heulend, daß es fern
An Lokris' und Euböas Felsen wiederklang.
Soph. Trach.

[7]) Pythagoras Leontinus aus Rhegium blühte um 450 v. Chr. und war berühmt durch lebensvolle Darstellung und ergreifenden Ausdruck in seinen Gemälden. Daß er einen Philoktet gebildet, vermutet Lessing aus einer Stelle bei Plinius XXXV. 59.

1. [1]) Vgl. Vorrede 2.

sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

2. Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht **fruchtbar** genug gewählt werden kann[1]). Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet[2]). Wenn Laokoon also seufzet,

---

2. [1]) „Nur der Moment ist fruchtbar, ist prägnant, der jedem Beschauer, auch dem, welchem der dargestellte Stoff völlig fremd ist, einen richtigen Begriff giebt von dem, was eben geschehen ist, geschieht und geschehen wird.“ (Blümner.) — [2]) Sinn: über die hinauszugehen sie durch die im Bilde sichtbare Fülle des Ausdrucks

so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als **transitorisch**[3]) denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder graut. La Mettrie[4]), der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das

---

gehindert wird, da in dieser Fülle die Grenze dessen gegeben ist, was die Phantasie sich vorzustellen fähig ist. — [3]) Transitorisch, d. i. nicht bloß „vorübergehend“ (denn auch die Laokoongruppe stellt einen vorübergehenden Moment dar), sondern, wie L. gleich hinzusetzt, „plötzlich ausbrechend und plötzlich verschwindend“. „Jeder Moment der Bewegung, der sich nicht festhalten läßt, der nur ein Übergang zur andern ist, die das gestörte Gleichgewicht wieder herstellen, bleibt der Plastik versagt.“ (Carriere, Ästhetik II. S. 81.) In diesem Sinne ist, zwar nach unserm Sprachgebrauche nicht das Schreien, wohl aber der plötzlich ausbrechende und plötzlich verschwindende Schrei, das Aufschreien, etwas Transitorisches. Kann aber die bildende Kunst überhaupt einen schreienden Menschen darstellen? — [4]) La Mettrie, berüchtigter Atheist und Cyniker (1709—51), lebte, aus Frankreich vertrieben, eine Zeit lang

Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken[5]).

3. Unter den alten Malern scheint Timomachus[1]) Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden[2]) Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der

---

am Hofe Friedrichs des Großen. — [5]) Inwiefern läßt sich mit diesen Auseinandersetzungen Lessings der Ausspruch Göthes über den Laokoon vereinigen: „Äußerst wichtig ist dieses Werk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen“?

3. [1]) Timomachus, griech. Maler aus Byzanz (aus ungewisser Zeit); seine beiden hier genannten Gemälde ließ Cäsar in Rom aufstellen. — [2]) vorübergehenden.

Dichter, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu[3]).

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat[4]) urteilen. Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen[5]).

## IV.

1. Ich übersehe[1]) die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben[2]) notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle,

---

— [3]) In der Anthologie, IV. 9. 10. — [4]) Philostrat (um 200 n. Chr.) in seinem Roman über den Wundermann „Apollonius von Tyana“, II. 22. — [5]) „Der wahre Grund, warum der Maler die Medea nicht in dem Augenblick, wo sie die Kinder mordet, und den Ajax nicht in dem Augenblick, wo er gegen das Vieh wütet, malen darf, ist derselbe, aus welchem solche Handlungen auch auf der Bühne nicht den Blicken der Zuschauer gezeigt werden dürfen.“ (Frauenstädt, Ästhet. Fragen. S. 146.)

1. [1]) = überblicke. — [2]) Dativ, abhängig von: notwendigen.

unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht gedenken, oder, wenn wir daran gedenken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit[3]), wem fällt es dabei ein, daß ein großer Mund zum Schreien nötig ist, und daß dieser große Mund häßlich läßt? Genug, daß „Gräßliche Rufe des Jammers zugleich zu den Sternen erhebt er" (clamores horrendos ad sidera tollit) ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führt sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet[4]), daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien, was kann diese kleine überhingehende[5]) Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir

1. [3]) Vgl. V, 4, Anm. 3. — [4]) wieder gut gemacht. — [5]) schnell vorübergehend.

beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ[6])?

2. Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst[1]). Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens[2]) nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen[3]) Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch

---

[6]) Über die Darstellung des Virgil vgl. noch Schiller, Über das Pathetische.

2. [1]) „Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen, alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig." (Schiller.) — [2]) Das Mitleid zu erregen ist nach Aristoteles Hauptaufgabe der Tragödie. — [3]) entsprechenden.

können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion[4]) treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

3. Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen! Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

a. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager[1]) verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen[2]) Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht[3]). Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen

---

2. [4]) Bis zur täuschenden Nachahmung der Wirklichkeit.

3. a. [1]) Das Leben des Meleager war an die Dauer eines Holzscheites gebunden; als seine Mutter, erzürnt, weil er auf der Jagd ihren Bruder getötet hatte, das Holz verbrannte, mußte er sterben; daher der Ausdruck „sympathetisch" (mitleidend). — [2]) verhängnisvoll. — [3]) Weil er den Zorn der den Herkules verfolgenden Hera auf sich geladen hatte, als er diesem den Liebesdienst erwies, den Scheiterhaufen anzuzünden, auf welchem derselbe sich verbrennen wollte.

hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

b. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie[1]), und es ist ein Robinson Krusoe[2]), der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt[3]), daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste und unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften steht,

3. b. [1]) Thätigkeit. — [2]) Robinson Krusoe, der Held des bekannten gleichn. (1719 erschienenen) Romanes des Engländers Daniel Defoe (1661—1731). — [3]) schmeicheln m. Acc. jetzt ungebräuchlich.

erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte[4]). — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch die ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich, ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein.

---

— [4]) Während des ausbrechenden Anfalles (vgl. I, 3. Anm. 2) übergiebt Philoktet dem Neoptolemus seinen Bogen zur Verwahrung. Der Anfall geht vorüber; Neoptolemus, der den Philoktet bis dahin über den Grund seines Kommens getäuscht hat, gesteht ihm die Wahrheit und weigert die Rückgabe des Bogens. Odysseus, der sich bis dahin zurückgehalten, kommt herzu und veranlaßt den Neoptolemus, der von Mitleid ergriffen ist, ihm zum Schiffe zu folgen. Doch kehrt Neoptolemus zurück und giebt dem Philoktet den Bogen wieder. Den hierdurch geschürzten Knoten löst die Erscheinung des Herkules, der dem Philoktet befiehlt, den beiden zu folgen.

Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung[5]), der arme Philoktet werde ohne[6]) seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück „die besiegte Schwierigkeit" (la Difficulté vaincue) zu benennen.

c. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat[1]), um bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer[2]), welcher diesen Einwurf macht, ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwöhnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger[3]), als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück, und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel,

---

[5]) Besorgnis. — [6]) L. konstruiert öfter ohne mit dem Dativ.

3. [1]) Neoptolemus hat dem Phil. vorgespiegelt, er kehre, von den Griechen vor Troja beleidigt, in seine Heimat zurück, und erbietet sich ihn mitzunehmen. — [2]) Der berühmte engl. Nationalökonom Adam Smith (1723—90) in seinem „System der Moralphilosophie" (The theory of moral sentiments, London, 1761). — [3]) Beachte die Verbindung mit dem Dativ.

welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Gefangene daher ein heftiges Geschrei erhebt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung[4]), mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles Mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil

---

4) Vgl. die XXV. 1. aus Mendelssohn angeführte Stelle.

die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner „Tuskulanischen Fragen“[5]) über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator[6]) abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena[7]). Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne[8]) können höchstens nur bewundert werden.

---

[5]) Das zweite Buch der „Tuskulanischen Gespräche“ (Tusculanarum disputationum libri V) handelt vom Ertragen des Schmerzes; Kap. 6—12 enthalten den „rhetorischen Ausfall wider die Dichter“. — [6] Röm. Fechter, gewöhnlich Kriegsgefangene, welche seit den letzten Zeiten der Republik in blutigen Kampfspielen öffentlich auftraten. — [7]) Der mit Sand bestreute Kampfplatz im Amphitheater, wo die Gladiatoren kämpften, teils zum Kampfe verurteilte Gefangene und Sklaven, teils berufsmäßige Fechter. — [8]) Raufbolde auf der Bühne. Urspr. bezeichnet der Ausdruck Klopffechter zunftmäßige Fechter, welche ihre Kunst lehrten und darin öffentlich auftraten. Kothurn, eine Art

Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen[9]) Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias[10]) seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischte Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden[11]) verfallen. Aber so wenig, als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

d. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz

---

hoher Schuhe, deren Gebrauch der griech. Tragiker Äschylus auf der Bühne einführte, um den Schauspielern ein erhabneres Ansehen zu geben. — 9) Seneca, röm. Philosoph und Lehrer des Nero, auf dessen Befehl er sich 65 n. Chr. den Tod geben mußte. Von seinen Tragödien sind uns acht vollständig überliefert. — 10) Blümner (a. a. O. S. 531) weist nach, daß hier ein Schreib- oder Druckfehler vorliege und daß statt Ktesias zu lesen sei Ktesilaus (oder Kresilas); dieser war ein Zeitgenosse des Plinius, welcher von ihm (Buch XXXVI. 77) schreibt, er habe einen sterbenden Fechter dargestellt, an welchem man erkennen konnte, wie viel Leben noch in ihm sei. — 11) Wortschwall und Großprahlereien.

für die Zuschauer hervorbringen. Aber wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben, daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion[1]) ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung achtgiebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor[2]) haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht[3]). Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran. Doch ich will an diese Parodie[4]) nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden,

---

3. d. [1]) Mißverhältnis. — [2]) Der Chor, ein wesentlicher Faktor des griech. Dramas, bestand aus einer bestimmten Anzahl von Schauspielern, die als teilnehmende Zeugen der Handlung beiwohnten und die Ruhepunkte derselben durch mit Tanz verbundene Gesänge ausfüllten. Im Philoktet bilden die Schiffsleute des Odysseus und Neopt. den Chor. — [3]) Vgl. b) Anm. 4. — [4]) Parodie, eigentlich eine Parallele zu einem allgemeinen bekannten Gedichte, dem sie sich nach Folge der Gedanken, Art des Ausdrucks und überhaupt in der äußeren

hat sich Sophokles auch in den „Trachinierinnen" bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas[5]) ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich[6]); um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringere Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel[7]) entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller anderen Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen[8]). Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

e. Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen[1]) des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik[2]) nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer

---

Form anschließt, aber in Übertragung auf einen andern, niedern Stoff. — [5]) Den Boten, welcher ihm das Geschenk seiner Gemahlin überbracht hatte. — [6]) Er besteht aus Jungfrauen der Stadt Trachis; nach ihnen ist das Stück benannt. — [7]) Ein Orakelspruch hatte dem Herkules verheißen, er werde, wenn er bis zu dieser Frist lebe, von allen Mühseligkeiten erlöst werden; ein anderer, er werde durch einen Toten sterben. Dieser Tote ist der Kentaur Nessus, mit dessen Blut das verhängnisvolle Gewand vergiftet war.

[8]) — — — — Da, wie ein Mädchen ich
Aufschluchzt' in Thränen. Trach. 1088, 89.

3. e. [1]) Zuckungen. — [2]) Garrik, berühmter englischer Schau-

die Skävopöie[3]) und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

## V.

1. Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten[1]), weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani[2]) und von den neuern den Montfaucon[3]) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzen sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

2. Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebenso wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius[1]) würde Pisander[2]) diese ältere Quelle sein können. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß

---

spieler (1716—79). — [3]) Skävopöie oder vielmehr Skeuopöie (*σκευοποιΐα*), Verfertigung von Masken und anderen Erfordernissen des Theaters. Nach den, allerdings wenigen, Nachrichten, welche wir von der Schauspielkunst der Alten haben, dürfen wir uns eine nicht eben weitgehende Vorstellung davon machen.

1. [1]) Vgl. Einl. 5. — [2]) Barth. Marliani (um 1550) in seiner „Beschreibung der Stadt Rom" (Topographia urbis Romae). [3]) In den Supplementen zu der Antiquité expliquée u. s. w. Vgl. Laok. II, 5. Anm. 2.

2. [1]) Macrobius, röm. Grammatiker (3. Jahrh. n. Chr.), in seinen „Saturnalischen Gastmählern" (Saturnalium conviviorum libri VII). — [2]) Pisander, griech. Dichter aus dem 7. Jahrh. vor Chr. Aus den wenigen Fragmenten seiner Gedichte läßt sich nichts mehr entnehmen.

der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

3. Indes, wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Q u i n t u s  C a l a b e r[1]) läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht wie Virgil wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner, Schrecken und Angst überfallen ihn, ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen, sein Gehirn leidet, er rast, er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von

---

3. [1]) Quintus Smyrnäus (lebte wahrsch. im 4. Jahrh. nach Chr.) gew. Calaber genannt, weil eine Handschrift seines Gedichtes „Fortsetzung der Ilias“ (*Τα μεθ' ῾Ομηρον*) in Calabrien gefunden

ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des Lykophron[2]), wo diese Schlangen das Beiwort der Kinderfresser führen.

4. War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen[1]), so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte[2]), meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige[3]), welcher sowohl Vater als Kinder von den

---

wurde. Vgl. XXIII, 2. — [2]) Lykophron, gelehrter Grammatiker und Dichter am Hofe des Ptolemäus Philadelphus, in seinem Gedichte „Kassandra". —

4. [1]) So allgemein war dieser Umstand nun wohl nicht angenommen. Der Dichter Arktinus von Milet (8. Jahrh. v. Chr.) läßt in seiner „Zerstörung Trojas" (Ἰλίου πέρσις) den Laokoon mit einem der beiden Söhne von den Schlangen erwürgt werden; in dem verlorenen Drama des Sophokles wurden vermutlich beide Söhne mit dem Vater ein Opfer der Schlange. Grund seines Todes ist bei den Dichtern eine Beleidigung des Apollo, indem Laokoon sich wider Willen des Gottes vermählt hatte. — [2]) Beachte den Dativ. — [3]) In einer Anmerkung stellt Lessing die betreffende Stelle des Virgil mit der Beschreibung eines Gemäldes bei Petron (1. Jahr. n. Chr.) in dessen Sittenroman „Satiricon" zusammen, wobei er zeigt, daß das Gemälde ein bloß fingiertes gewesen und Petron augenscheinlich dem Virgil nachgeahmt habe.

So Virgil:

Hier nun stellt noch ein größres und viel graunhafteres Wunder
Uns Elenden sich dar und verwirrt nichtsahnende Herzen.
Er, des Poseidon Priester, Laokoon, welchen das Los traf,
Fällte den mächtigen Stier an dem Festaltare des Gottes.
Siehe, von Tenedos ziehn zwei Schlangen durch stille Gewässer
Her — ich bericht' es mit Beben — in unermeßlichen Kreisen,
Dehnen sich über das Meer und streben zugleich nach dem Ufer.
Hoch bäumt zwischen den Wogen die Brust sich, es raget die Mähne
Blutrot über die Wellen, der übrige Körper bestreifet
Hinten die Flut, in unendlichen Wölbungen krümmt sich der Rücken.
Salzschaum brauset empor; schon sind sie gelandet am Strande,
Und, durchronnen mit Blut und Feuer die sprühenden Augen,
Zischen sie her und belecken mit regsamer Zunge den Rachen.

Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen; also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach

---

Todblaß ob dem Gesichte zerfliehen wir. Sicheres Zuges
Stürzen sie gegen Laokoon an, und zuvörderst die zarten
Körper der zwei Söhnlein umringen sie beide, die Schlangen,
Schnüren sie fest und zerfleischen, o Graus! mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selber, den Vater, da helfend er naht mit Geschossen,
Packen sie, ringsher knüpfend die mächtigen Windungen; und schon
Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals die geschuppten
Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken.
Er nun ringet zugleich mit den Händen, die Knoten zu trennen,
Ganz durchströmt an der Binde von Eiter und schwärzlichem Gifte;
Gräßliche Rufe des Jammers zugleich zu den Sternen erhebt er:
Gleich dem Gebrüll, wenn blutend der Stier wegrennt vom Altare
Und abschüttelt vom Nacken das Beil, das zu schwach ihn getroffen.
Äneis, II. 199—224. (Binder.)

Und so Petron:

Ein neues Wunder! Wo das hohe Tenedos
Die Woge bricht und brandend sich die Flut erhebt,
Doch jäh zerschellt, daß still zurück die Woge weicht —
Gleichwie in stiller Nacht der Ruderschlag weithin
Sich hören läßt, wenn Flotten auf dem Meere ziehn,
Und von der Last gedrückt die Wasserfläche seufzt: —
Da sehen wir zwei Schlangen kreisen und zum Fels empor
Die Fluten werfen, Schaum aufwühlt als wie ein Schiff
Ihr giftgeschwollener Leib; laut peitscht ihr Schweif das Meer;
Und aus der Flut aufragend glänzt wie Feuerlicht
Die Mähne; Blitzesschimmer deckt das Meer ringsum;
Vor ihrem Zischen bebt die Welle selbst. Und jede Brust
Erstarrt. Mit Binden um das Haupt, im Priesterschmuck
Stehn dort die beiden Söhne des Laokoon.
Und blitzesschnell umwindet die Unglücklichen
Das Drachenpaar. Wohl strecken jene voller Angst
Die zarte Hand empor; doch hilft sich keiner selbst,
Da jeder auf des Bruders Rettung nur bedacht.
So bringt die Sorge um den andern beiden Tod.
Doch auch der Vater zu den Söhnen wird dahingerafft,
Da er, zu schwach, als Retter naht; sie packen ihn,
Die morderfüllten, reißen nieder ihn, und, selbst
Ein Opfertier, liegt er, der Priester, am Altar.

welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt[4]). Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

5. Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — — — — Sicheres Zuges
Stürzen sie gegen Laokoon an, und zuvörderst die zarten
Körper der zwei Söhnlein umringeln sie beide, die Schlangen,
Schnüren sie fest und zerfleischen, o Graus! mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selber, den Vater, da helfend er naht mit Geschossen,
Packen sie, ringsher knüpfend die mächtigen Windungen. —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kommt, ergreifen sie auch ihn. Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[1]) zu bezeugen. Wie viel

---

[4]) Vgl. IV, 1.

5. [1]) Donatus, ein römischer Grammatiker (um 400 n. Chr). in seinem Kommentar zu Virgils Äneis, wo er zu der betreffenden Stelle bemerkt, die Schlangen müßten von außerordentlicher Länge gewesen sein, da sie den Vater und die Söhne zugleich umstrickt hätten, was übrigens aus der betreffenden Stelle des Virgil keineswegs so klar hervorgeht.

weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet!

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Er nun ringet zugleich mit den Händen, die Knoten zu trennen.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie an der Hauptfigur sowohl wie an den Nebenfiguren in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

6. Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals den geschuppten
Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für die Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken[1]) zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend[2]) ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch

---

6. [1]) bezeichnen. — [2]) ausdrucksvoll.

erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst[3]) ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur[4]) gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen dem Ausdrucke unbeschadet so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

7. Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler ebenso sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe

---

3) Wulst war urspr. Femininum. — 4) Maß, richtiges Verhältnis.

lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebenso gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebenso viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden[1])?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Ganz durchströmt an der Binde von Eiter und schwärzlichem Gifte.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdruck auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige[2]) Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist die höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es

---

7. [1]) „Der Bildhauer soll und will uns den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht." (Schiller.) — [2]) = ringgeschätzte.

zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

## VI.

1. Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten[1]). Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente[2]).

2. Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele

---

1. [1]) Unter anderen Richardson, ein engl. Maler und Kunstschriftsteller (1665—1745), in seiner „Abhandlung über die Malerei und Bildhauerkunst," die Lessing in einer frz. Übersetzung vorlag. Vgl. 4. — [2]) Vgl. Einl. 5.

erhärtet sieht: bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben[1]) in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können. Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

3. Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben[1])?

---

2. [1]) Natürlicher Zeichen, Figuren (Farben und dgl.), bedienen sich nach Lessing die Malerei und die Skulptur, willkürlicher Zeichen (der artikulierten Töne) die Poesie.

3. [1]) Zur entscheidenden Beantwortung dieser Frage in bejahendem Sinne beruft sich Lessing auf ein Gedicht des röm. Kardinals und Gelehrten Sadolet (1477—1547), worin derselbe das Werk der Künstler in lateinischer Sprache besingt. Hier die Übertragung:
Wunder! ein Erdwall barg und gewaltige Trümmer bedeckten
Viele Jahrhunderte lang des Laokoon herrliche Gruppe.

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt*) haben, er würde eine zu treffliche Wirkung

---

Jetzt aufs neue begrüßt sie das freundliche Licht, die vor Jahren
Prangend in prächtiger Halle das Haus dir, o Titus, gezieret.
Göttlicher Kunst entsprossenes Bild — auch selbst nicht die Alten
Schauten ein edleres Werk —, dem nächtlichen Dunkel entrissen,
Wiederum schaust du die Mauern der neugeborenen Roma!
Was denn zuerst vor allem erheb' ich, des Vaters, der Söhne
Unglückselig Geschick? der rings sie umwindenden Schlange
Geifernde Wut? Entsetzlicher Anblick! Wunden und Schmerzen,
Lebend wahr in dem toten Gestein! des Beschauers Gemüt packt
Schrecken und Grau'n, und lauter schlägt das Herz in dem Busen
Vor dem schweigenden Bild; mit dem Schrecken paart sich das Mitleid.
Weithin schlingen, im Kreis sich ringelnd, die giftigen Schlangen
Glutaushauchend unendliche Windungen, enger und immer
Enger umschnürend die drei Unseligen, fest sie umknotend.
Nimmer erträgt die Schau des erschütternden Jammers ein menschlich
Auge, des allverderblichen Schicksals. Die eine erhebt sich,
Springt auf Laokoon los, umschlingt ihn oben und unten,
Und mit wütendem Biß verwundet sie endlich die Weiche.
Rückwärts streckt der gefesselte Leib sich; schau, wie die Glieder
Zuckend sich winden, sich einwärts zieht die verwundete Weiche.
Tiefaufseufzet vor Schmerz, von den Schlangen zerfleischet, der Arme,
Ach, und umsonst mit gestreckter Linken die geifernden Zähne
Sucht er zu lösen; gespannt ist die Sehne, die Kräfte des Körpers
Alle gesamt umsonst in gewaltigem Ringen geeinigt.
Nimmer zu tragen vermag er die wütenden Schmerzen, und stöhnend
Keucht er. Die Schlange jedoch, in erneueten Ringeln hineinwärts
Schlüpft sie und schlingt um das Knie sich fest mit gewundenem Knoten,
Schwellt die Wade, den Schenkel mit pressender Windung; es hebet
Hoch sich die Brust, da der Pulsschlag stockt; von dem dunkelen Blute
Strotzend schwellen und spannen sich an die bläulichen Adern.
Aber die Kinder auch nicht, die zarteren, schonet der Schlangen
Wütendes Paar; es umschnürt in schneller Umwindung die Glieder,
Gierig zerfleischend die Armen; dem einen blutet die Brust schon,

---

*) erregt.

von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen[2]). Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck[3]) vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

4. Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon zu schrecken? Richardson[1]) sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den

---

Und nach dem Vater mit sterbender Stimme noch ruft er,
Während die eine der Schlangen mit festerem Kreis ihn umwindet.
Noch traf keiner der Bisse den Bruder; den schlingenden Schweif noch
Strebt er vom Fuße zu lösen — da schaut er den jammernden Vater,
Und der entsetzliche Anblick hemmet die Hand ihm; schüchtern
Hält er die Thräne zurück, und kindliche Sorge benimmt ihm
Mut zu laut ausbrechendem Schrei. — Unsterblicher Ruhm krönt
Euch, o treffliche Meister der Kunst, die so Großes gebildet!
Ewig lebenden Namens Ruhm, wohl fordert er Thaten,
Mächtig, erhaben und groß, und fortzuleben geziemt sonst
Männern gewaltigen Geists nur im preisenden Munde der Nachwelt.
Aber ein Lob auch ist es, den Ruhm der Unsterblichkeit rastlos,
Wo sich die Bahn auch immer erschloß, mit Mut zu erstreben.
Starrende Felsen zu lebenden Bildern umschufet ihr, menschlich
Fühlen beseelet den Marmor, ihr hauchtet ihm menschlichen Geist ein.
Zorn und Schmerz und Bewegung erschaut das Auge, ins Ohr dringt
Ächzendes Stöhnen. Das herrliche Rhodos erhob einst rühmend
Euer erhabenes Werk; Jahrhunderte gingen vorüber,
Die dem bewundernden Blick es verhüllten; in hellerem Lichte
Schaut aufs neue es jetzt das römische Volk, aufs neue belebt sich
Preisender Vorzeit Ruhm. Ja wahrlich, rühmlicher ist es
Fortzuleben mit Werken und Thaten des Geists in der Nachwelt,
Als sich erheben in nichtigem Stolz und Lüsten zu frönen.

[2]) Vgl. V, 5. — [3]) Nachdruck.

4. [1]) Vgl. 1, Anm. 1.

Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido[2]) machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu, die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte[3]) betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

5. Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — — — — — Die eine erhebt sich,
Springt auf Laokoon los, umschlingt ihn oben und unten,
Und mit wütendem Biß verwundet sie endlich die Weiche.

---

[2]) Äneas erzählt der karthagischen Königin Dido das Endschicksal Trojas (Äneis, II. 1 ff.). — [3]) Gesichtspunkt.

— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — Die Schlange jedoch, in erneueten Ringeln hineinwärts
Schlüpft sie und schlingt um das Knie sich fest mit gewundenem Knoten.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals die geschuppten
Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine[1]) zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

6. Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders[1]). Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung

5. [1]) = ins reine.
6. [1]) Vgl. V, 3, 4. u. Anm. 1.

auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

## VII.

1. Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen[1].

Wenn Virgil den Schild des Äneas beschreibt[2], so ahmt er dem Künstler, welcher diesen Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

---

1. [1]) Hierzu erklärt Herder: Einen nachahmen heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln. Krit. Wäld. 10. Übrigens gebraucht Lessing den Dativ und Accusativ ohne Unterschied. — [2]) Vgl. Virg. Än. VIII, 625 ff. Laok. XVIII, 6. Anm. 1.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

2. Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung[1]) gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence[2]) schrieb seinen Polymetis mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

3. Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus[1]) den geflügelten Blitz auf den römischen Schildern beschreibt,

2. [1]) Wetteifer. — [2]) Über Spence vgl. Einl. 1.

3. [1]) Valerius Flaccus (1. Jahrh. n. Chr.) schrieb ein episches Gedicht „Argonautica," worin er nach dem Muster des griech. Dichters

Nicht du zuerst, o römischer Krieger, hast glänzenden Blitzes
Strahlen noch auch die rötlichen Schwingen am Schilde geführet.
Argon. VI. 55 f.

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke.

Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovid[2]), wo der ermattete Kephalus[3]) den kühlenden Lüften ruft:

Liebliches Lüftchen, o komm und erfreue mich — — — —
— — — — – und schmiege dich mir an den Busen.
Metam. VII. 813 f.

und seine Prokris die Aura (Lüftchen) für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifiziert und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Auræ verehrt haben. Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal[4]) einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule[5]) vergleicht, man das Ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter[6]) Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

---

Apollonius von Rhodus die Argonautenfahrt besingt. — [2]) Von den Gedichten des Ovid (43 v. Chr. — 17 n. Chr.) citiert Lessing die „Metamorphosen" (VIII. 2. XXV. 3), die „Fasten" (IX. 3) und die „Liebeselegieen" XXI. 1). — [3]) Kephalus ist der Gemahl der Prokris. Die Göttin Eos, welche ihn für sich zu gewinnen sucht, erregt zwischen den Ehegatten Eifersucht. — [4]) Juvenal, röm. Dichter (um 47—130 nach Chr.), geißelt in seinen Satiren die verderbten Sitten in der Zeit des Kaisers Domitian. — [5]) Bildsäule mit dem Kopfe des Hermes, wie solche an Straßen und öffentlichen Plätzen vielfach aufgestellt waren. — [6]) = schlicht.

4. Allein wenn Tibull[1]) die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: „Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird —" warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden[2]) erborgt sein? Echions[3]) Bild einer Neuvermählten mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopiert worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keine Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt: muß er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet[4])? Oder wenn Lucrez[5]) den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in

---

4. [1]) Tibull, röm. Elegieendichter (59 – 19 v. Chr.); das hier angezogene 3. Buch (die 4. Elegie) ist jedoch nicht von ihm. — [2]) Bezieht sich auf das im folgenden genannte Bild des Echion. — [3]) Echion (jetzt nach den besten Handschriften gewöhnlich Aëtion genannt), griech. Maler (um 325 v. Chr.); eine Kopie seines Bildes, an welchem die Alten den Ausdruck keuscher Scham rühmten, glaubt man (wohl mit Unrecht) in der sogenannten „Aldobrandinischen Hochzeit" im vatikanischen Museum zu Rom zu finden. — [4]) Der römische Dichter Statius (15—96 n. Chr.) in dem 5. Gedichte des 1. Buches seiner „Wälder" (Silvae), Gelegenheitsgedichte verschiedenen Inhalts. Sein episches Gedicht „Thebais" ist citiert VIII, 3; X, 1. — [5]) Lucrez (99—55 v. Chr.) im 5. Buche seines Lehrgedichtes „Über die Natur der Dinge" (De rerum natura), V. 736—745:

Lenz und Venus erscheint, und des Lenzes Verkünder, der Zephyr,
Schreitet geflügelt voran; es begleitet ihn Flora, die Mutter,
Welche die Triften bestreut mit lieblichen Farben und Düften.
Ihnen folget sodann die trockene Hitze; zur Seite
Geht die bestäubete Ceres, und sogleich der kühlende Nordwind.
Dann auch nahet der Herbst, und mit ihm der freundliche Bacchus;
Mächtige Wetter darauf und Winde und drohende Stürme,
Brausend der Ost und mit ihm der blitzeschleudernde Südwind.
Endlich der kürzeste Tag mit Schnee und erstarrender Kälte,
Und der Winter mit ihm, der den zähneklappernden Frost bringt.

ihrer natürlichen Ordnung vorüber führt; war Lucrez ein Ephemeron[6]), hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen? Oder Virgils „Brückenverächter Araxes“[7]), dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedauere, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können.

## VIII.

1. Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

---

[6]) nur einen Tag lebend. — [7]) Araxes, der Kur in Armenien. Vgl. Äneis VIII. 728.

2. „Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner[1]). Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.“ Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyrn[2]) waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— — — — Du trägst, wenn dir fehlen die Hörner,
Jungfrauähnliches Haupt. — — — — — —
Metam. IV. 19, f.

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinett zu Berlin sehen kann. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkommt als die Hörner[3]), ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den

---

2. [1]) Dem Bacchus waren der Stier und der Bock als Symbole der Fruchtbarkeit heilig, weshalb er bisweilen selbst als gehörnt gedacht wurde. Vgl. IX, 1. — [2]) Satyrn, Berg- und Waldgeister, ein leichtfertiges Völkchen, mit Stumpfnase, Ziegenohren und einem Ziegenschwänzchen; Hörner werden ihnen in der edleren griech. Kunst nicht gegeben, wohl aber dem Gotte Pan. Die römischen Faune, anfangs bloße Waldgötter, wurden später mit den Satyrn identifiziert. [3]) Das Diadem ist auf den uns erhaltenen Statuen des Bacchus keineswegs ein seltenes Attribut des Gottes; irrig ist auch Lessings Annahme, daß die Hörner ein abnehmbarer Stirnschmuck gewesen seien; sie waren ebenso natürlich wie z. B. beim Juppiter Ammon.

Beinamen „der Zwiegestaltige“ hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

3. Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den samothracischen Geheimnissen[1]) erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius[2]) und Valerius Flaccus[3]) schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“

---

3. [1]) Auf der Insel Samothrake bestand ein Geheimdienst der Göttermutter Cybele, welcher in Griechenland ein ähnliches Ansehen genoß wie der zu Eleusis. Über den Charakter desselben ist wenig bekannt. — [2]) Vgl. Laok. VII, 4, Anm. 4. — [3]) Vgl. Laok. VII, 3, Anm. 1.

4. So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will mich indes weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta[1]), die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten[2]) Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter eine eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen so gut

---

4. [1]) Als Personifizierungen geistiger Naturkräfte; als solche galten jedoch die Götter der Zeit der ausgebildeten Mythologie nicht mehr. Dabei bleibt bestehen, daß für den bildenden Künstler eine im ganzen gleichmäßige Darstellung der Götter als feststehender Typen geboten war. Vgl. übrigens über die personifizierten Abstracta Laok. X.
[2]) = abgezogenen, abstrahierten. Vgl. Vorrede. 1. Anm. 2.

wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne[3]) die göttlichen Waffen[4]); diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will[5]), in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckichten[6]) Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt, so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — — — — — — Nicht reizend zu scheinen,
Ist sie begierig: das Haar ist entfesselt dem goldenen Kamme,
Und die göttliche Brust ist entblößt; wild scheint sie und schrecklich;
Blässe entstellt ihr die Wange. Und so mit der tönenden Fackel
Und dem schwarzen Gewand ganz gleicht sie den stygischen Jungfraun[7]).
Argon. II. 102 ff.

Eben dieses thut Statius:

Paphos[8]) das alte, verlassend, mit seinen hundert Altären,
Hat sie, an Haar und Gesicht verändert, den zaubrischen Gürtel,
Sagt man, gelöset und weit die idalischen[9]) Tauben entfernet.
Einige sagten sogar, es habe im nächtlichen Dunkel,
Andere, Feuer schwingend und mächtige Pfeile die Göttin
Mit den Erinnen vereint die Hochzeitsbetten umflogen,
Habe darauf mit verschlungenen Schlangen der Häuser geheimste
Zimmer, so auch mit rasender Furcht die sämtlichen Schwellen
Angefüllt — — — — — — — — — — — — — — —
Theb. V. 61 ff.

— [3]) Äneas. — [4]) Virg. Än. VIII. 625 ff. — [5]) Weil dieselben ihren Frauen untreu geworden. — [6]) eigentlich: geröteten. — [7]) Furien (der Styx ist ein Fluß der Unterwelt). — [8]) Stadt auf der der Göttin heiligen Insel Cypern. — [9]) Auf dem Berge Idalium stand ein Tempel der Göttin, in welchem die ihr geweihten Tauben gepflegt wurden.

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit anderen Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

## IX.

1. Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt. Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln; denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg[1]); und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden, so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

---

1. [1]) In dieser Allgemeinheit nicht richtig.

2. Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen[1]) zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende[2]) als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar[3]) beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden[4]).

2. [1]) Bestimmungen. — [2]) Die Bestimmung des Kunstwerkes zu religiösen Zwecken forderte von dem Künstler, daß er zunächst und vor allem auf das „Bedeutende“, d. h. auf die dem Gotte eigentümlichen Merkmale Rücksicht nahm. — [3]) Der Kenner besitzt das Verständnis für das Kunstwerk als solches, dem Antiquar kommt nur eine ausgedehnte Kenntnis antiker Werke eben als Antiken zu. — [4]) Eine Erläuterung zu einem solchen Streite giebt Lessing mit Bezug auf seine Behauptung, daß die Alten keine Furien gebildet (vgl. II, 3) in einer Anmerkung, worin er sagt, daß der Antiquar allerdings das Gegenteil seiner Behauptung an geschnittenen Steinen und anderen mehr für das praktische Leben bestimmten Kunstarbeiten erweisen könne, der

3. Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid[1]), daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle. Eine seltsame Folge[2])! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt, auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa baute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellt wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia[3]) Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben[4]). Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Priesters der Vesta gedacht wird. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. Aber hatten die Griechen darum gar

---

Kenner dabei aber doch im Rechte bleibe, insofern die Alten die Furien nie als wirkliches Kunstwerk dargestellt hätten.

3. [1]) Ovid, Fasten VI. 295 ff — [2]) Folgerung. — [3]) Sylvia, die Mutter des Romulus und Remus. — [4]) Ovid, Fasten III. 45 f. —

keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneum[5]) neben der Statue des Friedens. Die Jasseer[6]) rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle. Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas[7]), die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten[8]) zu Rom befand[9]). Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium[10]) lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten[11]).

## X.

1. Ich merke noch eine Befremdung[1]) des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben. „Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“ Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel,

[5]) Ein öffentliches Gebäude zu Athen, worin Gesandte und wohlverdiente Bürger gespeist wurden. — [6]) Jasos oder Jassos, Stadt auf einer kleinen Insel an der Küste Kleinasiens. — [7]) Scopas, griech. Bildhauer (um 350 v. Chr.). — [8]) Die Serv. Gärten werden oft als Lieblingsaufenthalt des Nero genannt; über ihre Lage weiß man nichts Näheres. — [9]) Plinius in seiner rer. nat. hist. XXXVI. 4. — [10]) Das Palladium war ein Schnitzbild der Göttin Athene in Troja. Diomedes raubte es mit Hülfe des Odysseus; später soll es nach Athen gekommen sein. Eine andere Sage berichtet von zwei Palladien, deren eines Äneas nach Italien brachte; es wurde später im Tempel der Vesta zu Rom aufbewahrt. – [11]) Eine Bronzemünze stellt die Göttin sitzend mit einem Palladium auf der Hand dar. Vgl. Seemann, Götter und Heroen, S. 93.

1. [1]) Befremdung = Befremden.

diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

— — — Längst aus der Sterne Berechnung
Hatte Urania ihm den Tod verkündigt . . . .
Theb. VIII. 551 f.

warum soll er in Rücksicht auf den Maler dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio[2]) des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

2. Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten. „Es verdient angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen. — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig."

Wenn der Dichter Abstracta personifiziert, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstractis Sinnbilder[1]) zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei

---

[2]) Serraglio oder Serail (Palast) ist hier verwechselt mit Harem (Frauenhaus); die Stummen sind die Frauendiener (Eunuchen).

2. [1]) Sinnbilder oder Symbole, sichtbare Zeichen für etwas

dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifizierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neueren Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten, nämlich, ihre Wesen *handeln* zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren[2]).

3. Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem

---

bloß Gedachtes. — [2]) Treffliche poetische Personifikationen, in denen der Dichter durch die Handlungen charakterisiert, finden sich bei Göthe und Schiller; vgl. Göthes Elpenor, Akt I, Auftr. 4, Schillers Braut von Messina (die lyrischen Chorpartieen). In Lessings Zeit waren weitläufige zu wirklichen Allegorieen ausgebildete Personifikationen sehr häufig.

Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkan, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches[1]).

# XI.

1. Auch der Graf Caylus[1]) scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle[2]). Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie. Doch ich habe in seinem

---

3. [1]) „Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei den alten Dichtern ist:

Dir bahnt den Weg die harte Notwendigkeit,
Geschärfte Keil' und Nägel in ehrner Hand,
Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
Noch des geschmolzenen Bleies Marter. Od. 1. 35.

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz." (Lessing).

1. [1]) Vgl. Einl. 1. — [2]) Zu der Stelle Hom. Il. XVI, 681 f, wo Apollo den Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt, damit sie ihn nach dem Vaterlande des Helden bringen, drückt nämlich der Graf Caylus seine Verwunderung darüber aus, daß Homer nicht die Attribute andeutet, welche man zu seiner Zeit dem Tode beigelegt habe. Lessing zeigt in einer Anmerkung das Nichtige dieser Äußerung, da der eine Zug, wodurch Homer den Tod zum Zwillingsbruder des Schlafes macht, mehr besage, als die sinnreichsten Attribute hätten thun können. Im Anschluß daran stellt Lessing die Behauptung auf, daß auch die bildenden Künstler den Tod als Zwillingsbruder des Schlafes aufgefaßt und ihm nie die abschreckende Häßlichkeit gegeben hätten, der man in der Darstellung des Todes als eines Skeletts bei den Neuern begegne. Vgl. Einl. 4.

Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wonach ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien[3]) die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten[4]) Umstände halten könne.

2. In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben[1]) getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen ist

---

[3]) Gemälden. — [4]) erwähnten. — 2. [1]) Vgl. VII. 1.

weit wichtiger als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck im Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach Beschreibung eines Thomson[2]) eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopiert. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen[3]).

3. So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publicum geläufig gewordener Vorwürfe und ließ seine ganze Erfindsamkeit[1]) auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des

[2]) Thomson, engl. Dichter (1700—1748), Verfasser der „Jahreszeiten". (Vgl. Einl. 1.) — [3]) Vgl. VI, 2. Anm. 1. —

3. [1]) Kunst der Erfindung.

Ganzen, sondern einzelner Teile unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringeren Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — — — — — — — — — Du kannst ja
Iliums Heldengesang viel eher ausdehnen in Akte,
Als, was noch niemand sang, zuerst zu verkünden . . . .
An die Pisonen, 128 ff.

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine *bekannte* Geschichte, *bekannte* Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, *wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen.* Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

4. Nun nehme man beides zusammen: einmal, daß die *Erfindung und Neuheit* des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein *bekannter Vorwurf* die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teils der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden und

vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es doch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeern gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels[1]) Zeiten anstatt des Ovid den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten.[2]) Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

5. Protogenes[1]) hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung oder noch über die Bezahlung erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexander zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt

---

4. [1]) Raphael Santi (geb. zu Urbino 1483, gest. zu Rom 1520), einer der größten Maler aller Zeiten, zugleich einer der Baumeister von St. Peter in Rom. Bekannte Gemälde: Sposalizio, Madonna von Fuligno, Mad. della Sedia, Mad.. d. S. Sisto, die hl. Cäcilia, die Kreuztragung, ferner in den Prachtzimmern (Stanzen) des Vatikans die Fresken: Disputa, Schule von Athen, Brand des Borgo, Vertreibung des Heliodor. — [2]) Im 19. Jahrh. wurden die Homerischen Dichtungen eine beliebte Quelle für die Schöpfungen der bildenden Kunst.

5. [1]) Protogenes, griechischer Maler (um 300 v. Chr.). —

unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; ein gewisser Übermut der Kunst, sagt Plinius, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz anderen Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus[2]), einer Kydippe[3]) und dergleichen, von welchem man jetzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellt haben.

# XII.

1. Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar. Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt, wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

2. Doch diesem Fehler wäre mit dem Buche in der Hand noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt. Z. B. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden[1]), so geht bei dem Dichter

---

[2]) Jalysus war der Gründer einer gleichnamigen Stadt auf Rhodus; das Bild, welches ihn als Jäger mit einem Hunde zur Seite darstellte, wurde später in Rom aufbewahrt. — [3]) Mutter des Jalysus.

2. [1]) Nach dem Tode seines Freunde Patroklus ist Achilles entschlossen, wieder an dem Kampfe teilzunehmen, von welchem er sich

dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten.

> Doch sie wich und erhob mit der markigen Rechte den Feldstein,
> Schwarz und zackig und groß, der dalag auf dem Gefilde,
> Den der Vorzeit Männer gesetzt als Grenze des Ackers.
> Il. XXI. 403 ff.

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte[2]), noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß

---

seit Wochen zurückgezogen. Da erlaubt Zeus den Göttern in den Kampf einzugreifen, und es eilen den Griechen Juno, Minerva, Neptun, Merkur und Vulkan, den Troern Mars, Apollo, Diana, Latona und Venus zu Hülfe. Il. XX. 31 ff. — [2]) Vgl. Il. I. 250 ff. —

eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, „bedeckte sieben Hufen". Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger[3]).

3. Longin[1]) sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbareren Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Juppiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

4. Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigeren Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel

---

[3]) „Ein großer, majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meine Blicke darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stillstehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf, erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, ebendeswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann." Lessing, Nachträge zum Laokoon.

3. [1]) Longin, ein griech. Philosoph (um 250 n. Chr.); von seinen Schriften ist die hier angezogene „Über das Erhabene" (Περὶ ὕψους) erhalten.

oder in Nacht verhüllen und so davonführen; als den Paris von der Venus[1]), den Idäus vom Vulkan[2]), den Hektor vom Apollo[3]). Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll?[4]) Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held wie hinter einer spanischen Wand vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen[5]) Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen[6]). Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern

---

4. [1]) Im Kampfe des Paris mit dem Menelaus:
Den aber entrückt Aphrodite
Leicht, durch göttliche Macht und hüllet in dichtes Gewölk ihn.
Il. III. 380 ff.

[2]) Im Kampfe des Idäus mit Diomedes:
Doch ihn schirmte Hephästus, in rettende Nacht ihn verhüllend.
Il. V. 23.

[3]) Im Kampfe des Hektor mit Achilles:
Doch eilig entrückt' ihn Apollo
Leicht durch göttliche Macht und hüllet in dichtes Gewölk ihn.
Il. XX. 443 f.

[4]) In den „Kritischen Wäldern" weist Herder nach, daß bei dem Dichter jedenfalls an einen wirklichen Nebel, an eine wirkliche Wolke zu denken sei. — [5]) mittelalterlichen. — [6]) Il. XX. 446.

in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt[7]). In der That aber sind des Achilles Augen hier ebenso wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen[8]).

5. Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen, sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Teile nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten[1]) gegen den Agamemnon zu vergehen[2]). Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich

---

[7]) Alsbald goß er dem Sohne des Peleus nächtliches Dunkel
Über die Augen herab, — — — — — — — — —
Hob dann hoch vom Boden und schleuderte fort den Äneas;
Weithin über die Reihen des Volks, weit über die Rosse
Flog Äneas hinweg, von Poseidons Arme geschwungen,
Bis er gelangt an die Grenze des wildumstürmenden Treffens.
Il. XX. 321 f.

[8]) Dieses anzunehmen hieße dem Dichter Gewalt anthun; der Zusammenhang zwingt doch ebensowohl die Verfinsterung der Augen des Achilles wie den einhüllenden Nebel als wirklich anzunehmen.

5. [1]) Thätlichkeiten. — [2]) Als Agamemnon dem Achilles die gefangene Briseïs zu nehmen droht:
Hinter Achilles trat sie, die goldenen Locken ihm fassend,
Ihm sich enthüllend allein; von den anderen schaute sie keiner.
Il. I. 197 f.

keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter[3]); es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

## XIII.

1. Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen, würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest[1]). Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname[2]), brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte

---

[3]) Natürlich nur da, wo sie unerkannt bleiben wollen; auch nehmen sie oft, wenn sie den Menschen sich nähern, die Gestalt von Verwandten und Freunden derselben an. Vgl. Il. I. 395; IV. 86 f.; X. 227; XIII. 45. Auch ist die Wolke nicht immer ein Zeichen der Unsichtbarkeit; es liegt in ihr oft der Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem höheren Wesen zukommt.

1. [1]) Den Priester Chryses zu rächen, dessen Tochter Agamemnon geraubt hat, verbreitet Apollo die Pest im Heere der Griechen. Vgl. Il. I. 8. f. — [2]) Körper.

Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt."

Nun lese man den Homer selbst:

Eilig entstieg er den Höhn des Olympus, grollend im Herzen,
Hoch um die Schulter den Bogen und ringsum schließenden Köcher.
Dröhnend erklangen die Pfeile dem grollenden Gott um die Schultern,
Als er einherging stürmend; er wandelte, düsterer Nacht gleich,
Setzte sich dann von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab;
Graunvoll dröhnte der Klang von dem silbernen Bogen des Gottes.
Nur schnellfüßige Hunde zuerst und Mäuler erlegt' er;
Gegen die Männer sodann mit dem bitteren Pfeile sich wendend,
Traf er, und rastlos brannten unzählige Feuer der Toten.

Il. I. 44 ff.

So weit das Leben über das Gemälde, so weit ist der Dichter hier über den[3]) Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritt erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führt.

2. Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter[1]). Ein goldener, offener Palast, willkürliche[2]) Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre

---

[3]) Wir würden heute sagen: über dem Gemälde, über dem Maler.
2. [1]) IV. 1. ff. — [2]) ungezwungene.

ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane[3]) Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind:

Aber die Götter, um Zeus im goldenen Saale versammelt,
Saßen zum Rate vereint, und Hebe, die herrliche Jungfrau,
Schenkte den Nektar umher; sie thaten aus goldenen Bechern
Oft einander Bescheid und sahen auf Ilios nieder.

Das würde ein Apollonius[4]) oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

3. Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. „So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt, so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar." Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen deren in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt[1])? als das von dem Anrücken des griechischen Heeres[2])? als das von dem beiderseitigen Angriffe[3])? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt[4])?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht

---

[3]) leicht faßliche. — [4]) Apollonius von Alexandrien (um das Ende des 3. Jahrh. v. Chr.) behandelte die Argonautensage in dem epischen Gedichte „Argonautica".

3. [1]) Vgl. Laok. XV, 2; XVI, 4. — [2]) Il. IV. 422 ff. — [3]) Il. IV. 446. ff. — [4]) Il. IV. 491 ff. —

mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst als die Verneinung meiner obigen[5]) Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

# XIV.

1. Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein, so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen[1]).

Fern sei es, diesem Einfalle[2]) auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton[3]) würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer[4]) gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

2. Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert,

---

[5]) Siehe unter 1.

1. [1]) Caylus behauptet: Man ist stets der Meinung gewesen, daß ein Gedicht um so trefflicher sei, je mehr Stoff zu Gemälden es dem Maler darbiete. Tabl. Avert. S. V. – [2]) Wir würden heute sagen: diesen Einfall. — [3]) Milton, engl. Dichter (1608—1674, seit 1652 blind) von ihm das epische Gedicht „Das verlorene Paradies“ (Paradise lost). — [4]) Bekanntlich soll auch Homer blind gewesen sein.

als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtsschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.

# XV.

1. Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens[1]) „Ode auf den Cäcilientag“ ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

---

1. [1]) Dryden, engl. Dichter (1621—1700). Seine „Ode auf den Cäcilientag“ (Alexanders feast) wurde von Händel komponiert. Unter „musikalischen Gemälden“ ist die poetische Darstellung musikalischer Wirkungen zu verstehen.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

2. Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte[1]). Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es,

---

2. [1]) Pandarus wird von der Athene überredet, einen Pfeil auf den Menelaus abzuschießen, um den vorher feierlich beschlossenen Waffenstillstand zu brechen:

Eilig enthüllt' er das glatte Geschoß — — — — — — — —
Und er spannt' das Geschoß und hielt es geschickt an der Erde
Niedergelehnt — — — — — — — — — — — — — — —
Jetzo den Köcher erschloß er und nahm sich einen der Pfeile,
Einen geflügelten, neuen heraus, Quell finsterer Schmerzen,
Legte das herbe Geschoß dann schnell sich zurecht an der Senne.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Hierauf zog er die Kerbe zugleich mit der Senne des Rindes,
Hielt dann dicht an den Busen die Senn', an den Bogen das Eisen.
Als er so kreisförmig gespannt den gewaltigen Bogen,
Schwirrte das Horn, laut dröhnte die Senn', und der spitzige Pfeil fuhr
Zischend davon, in den Haufen hineinzufliegen verlangend.

Il. IV. 105 ff.

warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

3. Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

# XVI.

1. Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit, wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen, so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich

sind Körper mit ihren **sichtbaren** Eigenschaften die **eigentlichen** Gegenstände der Malerei[1]).

Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen[2]). Folglich sind Handlungen der **eigentliche** Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das

1. [1]) Es ist mit Recht geltend gemacht worden, daß die „artikulierten Töne in der Zeit" keineswegs in demselben Sinne als Material der Poesie gelten können wie „Figuren und Farben in dem Raume" als Material in der Malerei, wie der Stein in der Plastik, der Ton in der Musik. Nicht der Ton als solcher, sondern der geistige Begriff, welcher damit verbunden ist, sei Material der Poesie. Wenn also auch die Vorstellungen, welche durch die nach einander vernommenen Worte erregt würden, nur nach einander gefaßt werden könnten, so wäre damit noch nicht erwiesen, daß auch die Gegenstände, deren geistiges Abbild jene Vorstellungen sind, nur successiv sein dürften. Trotzdem behält Lessing mit seinem Resultate recht; denn „wenn es klar ist, daß das eigentliche Gebiet der Malerei Körper und nicht Handlungen sind, weil ihr eine räumliche, keine zeitliche Darstellung zu Gebote steht, so können wir umgekehrt folgern, daß der eigentliche Gegenstand der Poesie Handlungen und nicht Körper sind, weil ihr nur eine zeitliche, keine räumliche Darstellung zu Gebote steht." — [2]) In seinen Abhandlungen über die Fabel definiert Lessing den Begriff „Handlung" als eine „Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke." Bei dieser Erklärung findet auch die sonst ausgeschlossene Lyrik eine Stelle in der Poesie, wie L. denn auch eben dort gegen die Kunstrichter, welche nur da eine Handlung sehen, wo Körper thätig sind, bemerkt: Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei. Übrigens wird der Begriff klarer durch Vergleichung der Begriffe: That, Begebenheit, Handlung. Man bezeichnet als That die Gesamtheit der Resultate, welche durch eine oder mehrere auf die Erreichung eines bestimmten Zieles hin einheitlich wirkende Kräfte erreicht werden. Die That wird zur Begebenheit, wenn man den Nachdruck auf die äußerliche Verwirklichung des Endzieles, zur Handlung, wenn man den Nachdruck auf die innere Absicht und den Entschluß der thätigen Person legt.

Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur **andeutungsweise** durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur **andeutungsweise** durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den **prägnantesten** wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das **sinnlichste Bild** des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

2. Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

a) Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen,

als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

b) Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. B. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel, und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebenso viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.

Hebe fügte geschwind die gerundeten Räder des Wagens
Mit acht ehernen Speichen umher an die eiserne Achse.
Dran sind Felgen von Gold, nie alternde, oben daüber
Eherne Reifen gelegt, anschließende, Wunder dem Anblick.

Rings gehn silberne Naben umher an den Enden der Achse.
Aber in goldenen Bändern und silbernen hängt das Gestelle
Schwebend gespannt und umgeben von zwei Randlehnen im Kreise.
Vornhin streckte von Silber die Deichsel sich; aber ans Ende
Band sie das Joch, schön strahlend von Gold, an dem sie die schönen
Riemen von Gold durchschlang. Jl. V. 722 ff.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen[1]); und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.

— — — — — Und zog sein weiches Gewand an
Sauber und neu, und warf den gewaltigen Mantel darüber;
Unter die glänzenden Füße befestigt' er stattliche Sohlen,
Warf um die Schultern sodann sein Schwert voll silberner Buckeln,
Nahm das Scepter, vom Vater ererbt und von ewiger Dauer.
Jl. II. 43 ff.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß „das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter" ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung[2]) daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, wie der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt

2. b) [1]) Nach älterem Sprachgebrauche für: Schwert. — [2]) Wappenkönig hieß im Mittelalter der Vorstand der Herolde, die unter anderem auch die Wappenbücher zu führen hatten.

es in den Händen des Juppiter; nun bemerkt[3]) es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

Haltend das Scepter der Macht, das gepriesene Werk des Hephästos.
Dieses verehrte Hephästos dem herrschenden Sohne des Kronos;
Zeus der Kronide verehrt' es dem rüstigen Töter des Argos;
Hermes aber verehrt' es dem rossebezähmenden Pelops;
Pelops wieder verehrt' es dem völkerbeherrschenden Atreus;
Atreus ließ es sterbend dem lämmerreichen Thyestes,
Der es wieder zum Erbe des Atreus Sohne zurückließ,
Daß er damit ganz Argos und viel Eilanden gebiete.
Il. II. 101 ff.

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten, klugen Manne, mit einem Merkur teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten der Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen erteilt und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen

[3]) bezeichnet.

und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen[4]) kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet[5]), zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn[6]) auf den Bergen grünen, das Eisen trennt ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.

Bei dem Scepter allhier, das niemals Blätter und Zweige
Wieder erzeugt, seitdem es vom Stamm im Gebirge sich loswand,
Und nie wieder ergrünt; denn ringsum schälte das Erz ihm
Blätter und Rinde hinweg; jetzt tragen es hoch in den Händen
Edle vom Volk der Achäer, die richtenden, welche die Satzung
Schirmen, bestellt vom Zeus — — — — — — —
Il. I. 224 ff.

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkan, dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses, dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt, dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden, ein Abstand, den Achill selbst bei allem seinem blinden Zorne einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild

[4]) = aus dem sich so viel entnehmen läßt. — [5]) Vgl. Laok. XII, 5 und Anm. 2. — [6]) Scepter als Maskul.

in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. B. Er will uns den Bogen des Pandarus malen, einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliert und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle die Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliert sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.

Eilig enthüllt er das glatte Geschoß, von des kletternden Steinbocks
Horne geschnitzt, dem selbst er die Brust einst unten getroffen,
Als er sprang vom Felsen; er wartete lauernd im Anstand
Und durchschoß ihm die Brust, und rückwärts schlug er vom Fels hin.
Sechzehn Handbreit waren vom Haupt ihm die Hörner gewachsen;
Die dann drechselte zierlich der hornarbeitende Künstler,
Glättete rings, und faßte mit goldenem Rande das Ende.
Il. IV. 105 ff.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

## XVII.

1. Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich[1]); und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raum existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles[2]) man sich nur erinnern dürfe, um

1. [1]) Vgl. Laok. VI, 2. Anm. 1. — [2]) Vgl. Laok. XVIII, 5; XIX. —

das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen einzelnen Teilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homer bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebenso wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus[3]). Aber der Dichter soll immer malen, und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

2. Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen:

---

[3]) Vergl. Laok. XIV, 2.

wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachtenden Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen[1])!

3. Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.

Dort ragt das hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder[1]) selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf[2]) und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant[3]).
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut[4]), gleicht einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt[5]);
Die holde Blume zeigt die zwei vergoldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst[6]) gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt[7]), in Finger ausgekerbet,

---

2. [1]) „Der Dichter findet sich bei Kompositionen dieser Art immer in einem gewissen Nachteil gegen den Maler, weil ein großer Teil des Effekts auf dem simultanen Eindruck des Ganzen beruht, das er doch nicht anders als successiv in der Einbildungskraft des Lesers zusammensetzen kann. Seine Sache ist nicht sowohl, uns zu repräsentieren, was ist, als was geschieht." Schiller.

3. [1]) Der sogenannte blaue Enzian (Gentiana Pneumonanthe), welcher kleiner ist, als der edle oder gelbe Enzian. — [2]) Man denke an das zur Familie der Enziane gehörige Tausengüldenkraut. — [3]) Vom Tau, „der auf den großen und etwas hohlen glatten Blättern lauter Tropfen bildet." (Haller.) – [4]) Das Löwenmaul (Antirrhinum). — [5]) Die Blätter sind kreuzständig. — [6]) Wegen der violetten Farbe. — [7]) Eine

Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen[8]) blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide[9]).
A. v. Haller. Alpen.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetischen Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern[10]). Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht auch von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhaft sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß auf alle gleich überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können: „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde“?[11]) Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darin verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren

---

Art Alpenrose (Astrantia maior, schwarze Meisterwurz). — [8]) Wilder Rosmarin (Ledum palustre) und Alpenrosen. — [9]) Das Leimkraut (Silene acaulis), „womit oft große Felsen wie mit einem Purpurmantel weit und breit überzogen sind“. (Haller.) — [10]) Vgl. Laok. XI, 3. — [11]) Breitinger, Krit. Dichtkunst. —

kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum[12]) wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

4. Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische[1]) Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. B. Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

---

[12]) Joh. v. Huysum, holl. Blumenmaler (1682—1749).

4. [1]) d. i. der didaktische Dichter. —

— — — — — Trotziges Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche, alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt, und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt, und erhabenes Wuchses,
Und die im Gange die Spuren mit niederem Schweife zerfeget.
Georg. III. 51 ff.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — — Hochragendes Halses
Ist es und feineres Hauptes, dünnbäuchig und fleischiges Rückens,
Und vollmuskelig strotzt ihm die mutige Brust u. s. w.,
Georg. III. 79 ff.

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh erzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben[2]) erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — — Wenn Hain und Altar der Diana
Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felder
Oder der Rheinstrom auch und ein Regenbogen gemalt wird.
An die Pisonen, 16 ff.[3])

Der männliche Pope[4]) sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er

[2]) Vgl. Laokoon XVI, 2. b. — [3]) Übrigens tadelt Horaz nur diejenigen Dichter, welche sich derartige Malereien an unrichtiger Stelle erlauben. — [4]) Pope, engl. Dichter (1688—1744), schrieb beschreibende

verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen[5]. Von dem Herrn von Kleist[6]) kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling" das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung aufs Geratewohl bald hier bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel[7]), ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen[8]) mehreren deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben[9]).

## XVIII.

1. Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein?

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

---

(„Der Wald von Windsor") und belehrende Gedichte, das komische Heldengedicht „Der Lockenraub" und Satiren. — [5]) In der Vorrede zu seinen Satiren. — [6]) Vgl. Einl. 1. — [7]) Marmontel, franz. Dichter (1723—1799), schrieb Dramen, Epen, moralische Erzählungen und die von Lessing hier angezogene „Poetik" (Poétique française). — [8]) Eklogen = Idyllen oder Hirtengedichte; wir besitzen von E. v. Kleist deren fünf. Übrigens bezog sich Marmontel namentlich auf S. Gesners „Prosaidyllen" (Zürich 1756). — [9]) Marmontel giebt den deutschen Idyllendichtern den Rat, sie sollten, statt auf eingehende Naturschilderungen sich einzulassen, größern Nachdruck auf das Moralische legen.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli[1]) den Raub der sabinischen Jungfrauen und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian[2]) die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination[3]) ohne allen Nutzen verschwendet.

2. Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht[1]) nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung[2]) oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs[3]) über die Draperie des Raphael macht.

---

1. [1]) Francesco Mazzuoli, ital. Maler und Kupferstecher (1503—1540). — [2]) Titian, ital. Maler (1477—1576), übrigens der größte Meister der sogenannten venezianischen Schule. vgl. XX, 3. Ob das hier angegebene Gemälde von ihm herrührt, ist fraglich. — [3]) Phantasie.
2. [1]) Absicht = Hinsicht. — [2]) Abwendung. — [3]) Mengs, Maler

„Alle Falten", sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinter gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Teil des Gewandes, welcher auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge[4]), der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen[5])?

3. Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen

---

und Kunstschriftsteller (1728—1779, Freund Winckelmanns, lebte in Rom; er schrieb „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei". — [4]) Beachte das Geschlecht des Wortes. — [5]) „Da der Natur eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung sogleich im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, so wußten auch dies die griechischen Künstler vortrefflich zu benutzen, um den einen Moment, welcher der bildenden Kunst gestattet ist, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß sie im Wurf der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichsam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies ist es wohl, was Göthe das tausendfache Echo der Gestalt nennt." Feuerbach, Griech. Plastik I, S. 34. „Es ist keine einzige Kunst jemals so abstrakt gewesen, daß sie nicht durch ein Hineingreifen in das Gebiet verwandter Künste sich einen flüssigern, mannigfacheren Lebensausdruck gesichert hätte." Lübke, Gesch. der Plastik, S. 80.

Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. B. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: runde, eherne, achtspeichichte Räder[1]). Auch das vierte: einen überall glatten, schönen, ehernen, getriebenen Schild[2]). Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen, schicklichen Stellen haben kann?

4. Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension[1]) ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neueren Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. B. umschreiben müssen: die runden Räder, welche von

---

3. [1]) Il. III. 722. — [2]) Il. XII. 296.
4. [1]) Ungewißheit.

Erz waren und acht Speichen hatten, drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligen Schwätzer. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachahmen. Wir sagen zwar die runden, ehernen, achtspeichichten, — — aber Räder schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate[2]), ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet des Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: runde Räder, eherne, achtspeichichte. So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintenan setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto[3]) stehen, wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciert wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen[4]).

---

[2]) Prädikat hier = Attribut. — [3]) Ein technischer Ausdruck alter Grammatiker, hier die flexionslose Verbindung des Attributs mit dem zugehörigen Substantiv bezeichnend; das Attribut steht ohne sichtbare Beziehung (absolut) zum Substantiv. Im übrigen haben spätere Dichter den Gebrauch der Alten genau nachgeahmt; auch wir könnten sagen: Räder, runde, eherne, achtspeichichte. — [4]) Vgl. die Häufung von Beiwörtern in folgendem Beispiele:

Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohnten,
Runden, braunen Tisch: er stand auf mächtigen Füßen.

Göthe, Hermann und Dorothea. I, 169 ff.

„Es gilt natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorschrift der Sparsamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeschlossen ist; unsere Phantasie kann recht wohl die successiven Prädikate in ein simultanes Ganzes zusammenfassen. Iphigenie geht gleich im zweiten Verse in die warm beschleunigte Prädikathäufung: „des alten heil'gen, dichtbelaubten

5. Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine den Schild vergessen zu wollen, den Schild des Achilles[1]), dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und diesen Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben[2]), daß es den neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung danach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich den Schild nicht als einen fertigen, vollendeten, sondern als einen werdenden Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht den Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er den Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor[3]). Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

6. Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil[1]) nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder

Haines“ über, und Beispiele noch viel reicherer Fülle sind in der echten Poesie unendlich.“ Vischer.

5. [1]) Patroklus ist von Hektor getötet und sein Leichnam der Rüstung beraubt, welche Achilles dem Freunde geliehen. Da Achill ihn rächen will, so verspricht ihm seine Mutter Thetis eine neue Rüstung, welche sodann auf ihre Bitten vom Vulkan verfertigt wird. Il XVIII. 468 ff. — [2]) Vgl. Laok. XIX. — [3]) Die Bilder wurden vielmehr besonders angefertigt und dann erst dem Schilde angeheftet.

6. [1]) Auf Bitten der Venus verfertigt Vulkan dem Äneas eine

die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf seinen Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste. Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen[2]) überhaupt gezeigt, —

Einen gewaltigen Schild entwirft man — — — — —
— — — — Die ziehen mit atmenden Bälgen den Windhauch
Ein und aus, die tauchen das sprühende Erz in des Löschtrogs
Kühlendes Naß. Dumpf hallt von den Amboßschlägen die Felskluft.
Jene sodann, abwechselnd, erheben gewaltig die Arme,
Halten den Takt und wenden mit packender Zange die Masse —
Än. VIII. 477 ff. (Binder.)

den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft und bestaunt und betastet und versucht, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon

---

Rüstung für den Kampf gegen den Rutulerkönig Turnus. Virg. Än. VIII. 443 ff. Die Beschreibung des Schildes 612 ff. — [2]) Gesellen des Vulkan. —

sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Äneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — — Und erfreut sich darob, unkundig der Deutung.
Än. VIII. 703.

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebenso viel wissen mußte als der gutwillige Ehemann[3]), sondern da es aus eigenem Munde des Dichters kommt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anderes vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Der Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln, ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Der Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kommt, so mußte der Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer thun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er einen Schild machen soll, der seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn den Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem der Schild lange fertig ist.

---

[3]) Vulkan.

# XIX.

1. Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson[1]) und andere gegen den Schild des Homer machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin[2]) und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer den Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, ihn mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilder gehabt haben. Da ihn Homer selbst „einen auf allen Seiten künstlich ausgearbeiteten Schild" nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie der Schild der Minerva vom Phidias[3]) beweist. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber

---

1. [1]) Skaliger der Ältere, ein berühmter Philologe (geb. zu Riva 1484, lebte in Frankreich, starb 1558). — Perrault, franz. Dichter und Kritiker (1628—1703). — Terrasson, franz. Altertumsforscher (1670—1750). — [2]) Dacier, franz. Altertumsforscher (1651 bis 1722). — Boivin, franz. Alterstumsforscher (1649—1724). Seine Ansicht, daß man sich um die runde Mitte (vier) konzentrische Kreise zu denken habe, wird auch jetzt noch ziemlich allgemein festgehalten. — [3]) Phidias, der berühmte athenische Bildhauer aus der Zeit des Perikles; von ihm die Kolossalstatue des Juppiter zu Olympia und die der Pallas Athene im Tempel dieser Göttin zu Athen. Auf der konvexen Seite befand sich eine Darstellung des Amazonenkampfes, auf der konkaven der Kampf der Götter mit den Giganten.

es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

2. Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:

Voll von Versammelten dröhnte der Markt. Dort hatte sich Hader
Von zwei Männern erhoben; sie haderten wegen der Sühnung
Eines erschlagenen Mannes. Zum Volk rief dieser beteuernd,
Daß er die Schuld vollständig bezahlt, und der andre bestritt es.
Beide verlangten im Streit durch gültige Zeugen zu siegen.
Beifall rief dann beiden in zwei Hülfshaufen das Volk zu;
Herolde suchten das Volk zu beschwichtigen. Aber die Greise
Saßen im heiligen Kreis auf zierlich behauenen Steinen,
Und in den Händen das Scepter des hell ausrufenden Herolds,
Traten sie rasch nach einander hervor und thaten den Ausspruch.
Jenem bestimmt, der ihnen das Recht am geradesten spräche,
Lagen zugleich in der Mitte bereit zwei Pfunde des Goldes.
Il. XVIII. 497 ff.

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen, das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nutze machen, entweder den Augenblick der Anklage oder der Abhörung der Zeugen oder des Urteilsspruches, oder welchen er sonst vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant[1]) wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit,

---

2. [1]) fruchtbar. —

durch dieses Vermögen allein kommt der Dichter dem Künstler wieder bei[2]), und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer beurteilen sollen, und er würde nicht soviel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Äußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu[3]) in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute[4]) darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere[5]) mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welcher der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

3. Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[1]) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebenso wohl in zwölfe teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten[2]) des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde[3]) auf

---

[2]) erreicht er den Künstler. — [3]) dem Auge sichtbar. — [4]) dem Sinne nach. — [5]) nämlich das Nachschildern mit Worten.

3. [1]) Il. XVIII. 510—540. — [2]) den Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes. — [3]) Die zehn Bilder sind: 1. Erde und Himmel, 483—489; 2. Hochzeitsfest und das Treiben auf einem Markte, 490—509; 3. die Belagerung einer Stadt, 510—540; 4. pflügende Landleute, 541—549; 5. die Saaternte, 550—560; 6. die Weinernte,

dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem „Hier nun schuf er“, oder „Dann schuf er“, oder „Auch bildete er hinein“, oder „Weiter verherrlichte noch das Werk“ anfängt. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre, mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

4. Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte auch noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast[1]), Perspektiv[2]), die drei Einheiten[3]); alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer vermöge seines göttlichen Genies sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten imstande sei; oder auch

---

561—572; 7. Löwen, in eine Stierherde einbrechend, 573—586; 8. eine Trift mit Hürden und Schafen, 587—589; 9. ein Reigentanz, 590—605; der Okeanus, 606—608. Bild 1 ist in der Mitte des Schildes zu denken, 2 und 3 im ersten, 4 und 5 und 6 im zweiten, 7, 8 und 9 im dritten, 10 im vierten konzentrischen Kreise.

4. [1]) Kontrast, Gegensatz, wodurch das Eigentümliche eines jeden Gegenstandes um so schärfer hervortritt. — [2]) Perspektive, „die Wissenschaft, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so vorzustellen, wie diese Gegenstände, auf verschiedene Plane des Raumes zerstreut, mitsamt dem Raume dem Auge aus einem und demselben Standorte erscheinen würden.“ (Lessing, Antiqu. Briefe 9.) — [3]) Vgl. 3 Anm. 2. —

jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. B. die Gemälde eines Polygnotus[4]) noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi[5]) waren offenbar ohne alle Perspektive. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt. „Homer, sagt er, kann kein Fremdling in der Perspektive gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. B., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen[6]), und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden[7]). Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt[8]), ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektive zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße

---

[4]) Polygnotus, Zeitgenosse des Perikles. Von ihm wird gerühmt, daß er der bis dahin herrschenden Steifheit der Gesichtsbildung durch eine leise Öffnung des Mundes abgeholfen, daß er in seinen Gemälden wirkliche Portraits geliefert und über die Natur hinaus ins Ideale übergegangen sei. Beachte am Ende des Satzes den Acc. m. d. Inf. — [5]) Das eine stellte die Zerstörung Trojas dar, das andere den Eintritt des Odysseus in die Unterwelt. — [6]) im dritten Bilde. — [7]) im fünften Bilde. — [8]) im achten Bilde. —

Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektive erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs[9]), wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homer annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitsfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward[10]), erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei[11]) gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern Herculaneums[12]) so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektive finden, als man jetzt kaum einem Lehrlinge vergeben würde.

---

[9]) Basrelief, Bildhauerarbeit, wo die Figuren auf flachem Grunde mehr oder weniger erhaben, aber nicht in voller Körperdicke dargestellt sind. Im engeren Sinne bezeichnet Basrelief einen niederen Grad der erhabenen Arbeit im Gegensatze zum Hautrelief. — [10]) im zweiten Bilde. — [11]) Die Malerei von Dekorationen für die Bühne. — [12]) Die Ausgrabung Herculaneums wurde 1738 begonnen. —

Doch ich entlasse mich[13]) der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmann[14]) versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.

## XX.

1. Ich lenke mich[1]) vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration[2]) auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt, Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl

---

[13]) = überhebe mich. — [14]) Vgl. Laok. I. 1. Anm. 1. Lessing bemerkt in einer Note, daß das Vorstehende im Jahre 1763, also ein Jahr vor dem Erscheinen des Winckelmannschen Werkes geschrieben wurde.

1. [1]) Heutiges Tages wird „lenken" auch intransitiv gebraucht. — [2]) Aufzählung. —

ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert³) haben!

2. Schon ein Constantinus Manasses¹) wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:

Das Weib war schön, die Farbe schön, die Brauen schön,
Das Antlitz schön, die Wange, groß das Aug' und zart,
Ihr Blick so reich an Liebreiz, holder Grazien Sitz,
Die Arme weiß und zart und aller Schönheit voll,
Das Antlitz weiß, die Wange rosig, und das Augenlid
Voll Jugend blühend. Ohne Makel, ohne Fehl
Und sonder Kunst färbt' Rosenrot die zarte Haut,
Wie wenn in glänzend Purpur Elfenbein man taucht;
Ihr Hals so schlank, so schneeigweiß, daß Dichtermund
Erzählt, es sei vom Schwan erzeugt das holde Weib.

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen²)?

3. Doch es ist wahr, „politische Verse¹)" eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost²), wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.

Was kunsterfahrne Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.

---

³) = sich weitläufig auslassen.

2. ¹) Constantinus Manasses, ein griechischer Mönch (12. Jahrh. n. Chr.), schrieb eine Weltgeschichte bis zum Jahre 1080 n. Chr. in Versen. — ²) An ähnlichem Unfug in der Beschreibung körperlicher Schönheit waren auch die Dichter der zweiten schlesischen Schule überaus reich.

3. ¹) „Politische" (bürgerliche) Verse hießen im Mittelalter solche, die bloß nach der Zahl der Silben und auch wohl nach der Betonung gemessen wurden. — ²) Ariost (1474—1533) lebte am Hofe des Herzogs

Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreun ihr zartes Angesicht.
Die heitre Stirn in ihres Maßes Reine
Scheint wie geformt aus glattem Elfenbeine.

Vom schwarzen Bogen fein gekränzet, regen
Zwei schwarze Augen, nein, zwei Sonnen sich,
Im Blick so liebreich, sparsam im Bewegen,
Und um sie her fliegt Amor freudiglich.
Von dort versendet er der Pfeile Regen,
Entwendet dort die Herzen sichtbarlich.
Von diesen senkt die Nase sanft sich nieder,
Und nichts an ihr wär' auch dem Neid zuwider.

Dann kommt der Mund, von Grübchen eingeschlossen,
Und mit natürlichem Karmin bestreut.
Bald von der Lipp' enthüllt und bald verschlossen,
Sind hier die schönsten Perlen aufgereiht.
Dies ist der Ort, woher die Worte flossen,
Die stets erweicht des Herzens Rauhigkeit.
Hier sieht man oft das holde Lächeln werden,
Das, wie es will, den Himmel bringt zur Erden.

Den Armen ist das rechte Maß gespendet;
Oft wird die kleine Hand dem Blick gewährt,
Die, länglich schmal, durch ihre Weiße blendet,
Ohn' Ader, Knöchel, der das Gleichmaß stört.
Die ganze herrliche Gestalt vollendet
Der kleine Fuß, rundlich, des andern wert.
Den Engelreiz, im Himmel selbst entsprossen,
Hielt' auch der dicht'ste Schleier nicht verschlossen.

Ras. Rol. VII. 11 ff.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums[3]): „einige lobten das Werk, andere den Meister des Werkes." Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonderes sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce[4]) in seinem „Gespräche von der Malerei" läßt den Aretino von den

Alphons von Este zu Ferrara und dichtete den „Rasenden Roland" (Orlando furioso). — [3]) Das Pandämonium ist der Hauptpalast des Satans in Miltons „Verlorenem Paradies". — [4]) Dolce, ital. Dichter

angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt[5]); ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Was kunsterfahrne Maler je gefunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiert, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist[6]). Er mag sich immerhin mit den bloßen Worten:

Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreun ihr zartes Angesicht.

als den vollkommensten Koloristen, als einen Titian zeigen[7]). Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Von diesen senkt die Nase sanft sich nieder,

das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne

---

und Gelehrter (1508—1566): sein „Gespräch über die Malerei" benannte er nach dem in dasselbe eingeflochtenen ital. Schriftsteller Aretino (1492—1550). — [5]) Beachte die jetzt nicht mehr übliche Verbindung: zeigen zu m. Inf. — [6]) Vgl. Anm. 5. — [7]) Vgl. Laok. XVIII, 1. Anm. 2.

Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier die Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen,

Die heitre Stirn in ihres Maßes Reine,

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Und nichts an ihr wär' auch dem Neid zuwider,

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Die, länglich schmal, durch ihre Weiße blendet:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

4. In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als „die schönste Dido“. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Endlich tritt sie hervor — — — — — — —
Von dem sidonischen Kleid umwallt, mit der Borte von Stickwerk,
Ganz ist der Köcher von Gold, mit Gold durchflochten das Hauptaar,
Und mit der Spang' aus Golde geschürzt ihr purpurner Leibrock.
Än. IV. 136 ff.

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler[1]) zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „Da du sie nicht schön malen können, hast du sie

4. [1]) Apelles. Vgl. Vorrede 2. Anm. 1.

reich gemalt“, so würde Virgil antworten: „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon[2]) nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll[3]) zergliedert. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüfte und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion[4]) des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Nun hör' auf! Sie ist's, ich seh' es:
Sprechen wirst du bald, o Bildnis!

Od. 28.

Auch in der Angabe des Bathyll ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

---

[2]) Anakreon, griech. Dichter (aus dem 6. Jahrh. v. Chr.), besang Liebe und Wein, Tanz und frohe Gesellschaft. Die hier genannten Lieder rühren wahrscheinlich von andern Dichtern her. — [3]) Bathyll, ein Liebling des Anakreon. — [4]) Anleitung. —

Mal' ihm, wenn das Antlitz fertig,
Einen Hals, dem Elfenbeine
Gleich und gleich Adonis' Halse;
Brust und beide Hände gieb ihm
Vom Merkur, den Bauch vom Bacchus,
Und vom Pollux nimm die Schenkel. — —
Den Apollo hier verändre,
Den Bathyll daraus zu machen.

Od. 29.

So weiß auch Lucian[5]) von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?

## XXI.

1. Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1]) und schönes Haar[2]) gehabt: eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt.

---

[5]) Lucian, griech. Schriftsteller (blühte um 150 n. Chr.). Die in seiner Schrift „Bilder" (εἰκονες) gepriesene Panthea war die Geliebte des Kaisers Lucius Verus.

1. [1]) Il. III. 121. — [2]) Il. III. 319. —

Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:

> Schelte mir keiner die Troer und wohlumschienten Achäer,
> Daß sie um solch ein Weib so lange sich mühen im Elend!
> Gleicht sie ja doch an Gestalt unsterblichen Göttinnen!
>
> Il. III. 156 ff.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen[3]), der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho[4]), bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht, die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann[5])?

2. Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz[1]) verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter

---

[3]) lassen ist das verglichene Subjekt. Der Sinn ist also: Nichts kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als daß Homer im Urteil der Alten die Helena des Krieges wohl wert erkennen läßt, u. s. w. — [4]) Sappho, griech. Dichterin (um 600 v. Chr.); die Sage meldet, daß sie sich, von dem geliebten Jünglinge Phaon verschmäht, ins Meer gestürzt habe. Zwei uns erhaltene Gedichte, welche ihr zugeschrieben werden, zeichnen sich durch große Innigkeit und glühende Empfindung aus. — [5]) Durch die Wirkung schildert auch Göthe die Schönheit der Dorothea, vgl. Herm. und Doroth., Klio 148 ff., Urania 55 ff.

2. [1]) Reiz ist hier dasselbe, was Schiller in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“ Anmut genannt hat, im Gegensatze zur

und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen: sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet, weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden als alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthunlichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Um ihr zartes Kinn ein Grübchen,
Um den Hals von Alabaster
Sollen alle Grazien schweben.

Od. 28.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, er konnte dem Halse die schönste Karnation[2]) geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich

---

architektonischen Schönheit. „Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit, die Schönheit derjenigen Empfindungen, die die Person bestimmt.“ — [2]) Fleischfarbe. —

zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten[3]).

# XXII.

1. Zeuxis[1]) malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homer[2]), in welchen die entzückten Greise ihre Empfindungen bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte[3]), bloß in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Kroton[4]) malte.

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen

---

[3]) Über andere Mittel, Schönheit und überhaupt körperliche Gestalten zu malen, siehe Viehoff, Poetik 3. Kapitel S. 111 ff.

1. [1]) Zeuxis, griech. Maler (um 400 v. Chr.), dem besonders die ideale Bildung des weiblichen Körpers unübertrefflich gelang, wie er durch die im Tempel der Hera zu Kroton aufgestellte „Helena" bewies. Die Idee der keuschen Sittsamkeit verkörperte er in der Gestalt der „Penelope"; vgl. unter 2. — [2]) Vgl. Laok. XXI, 1. — [3]) Vergl. XX. 3. Anmerkung 5. u. 6. — [4]) d. i. für die Bewohner von Kroton. —

einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung[5]) des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Häßlich ist Liebe bei Greisen" (Turpe senilis amor)[6]); ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesichte lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

> Aber, wie reizend sie sei, doch schiffe sie wieder nach Hause,
> Ehe sie uns und den Kindern dereinst noch werde zum Unheil.
> Jl. III. 159 f.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur! Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

> Flugs in den Schleier sich hüllend von schimmerndem Linnengewebe
> Eilte sie aus dem Gemach — — — —
> Jl. III. 141 f.

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon

[5]) = Hintergrund. — [6]) Ovid. Am. I. 9. 4.

oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmale bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt", Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

2. Homer ward vor alters unstreitig fleißiger gelesen als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope[1]) gemalt, und des

---

2. [1]) Vgl. 1. Anm. 1. —

Apelles[2]) Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

3. Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst, da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles, so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:

So sprach Zeus und winkte sofort mit den dunkelen Brauen;
Und die ambrosischen Locken des Königs wallten hernieder
Von dem unsterblichen Haupt, und die Höhn des Olympos erbebten.
Il. I. 528 ff.

ihm bei seinem olympischen Juppiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, „fast vom Himmel selbst geholt“ (propemodum ex ipso caelo petitum), gelungen sei. Wem dieses nicht mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste

---

2) Über Apelles vgl. Vorrede 2. Anm. 1.

und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbrauen liege, quanta pars animi sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches[1]) Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron[2]) war in beiden Stücken tadelhaft, Pythagoras Leontinus[3]) war der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

4. Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth[1]) über den Apollo zu Belvedere[2]) anmerkt. „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous[3]) den Zuschauer mit Verwunderung erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewunderungswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste,

---

3. [1]) ambrosisch = (unsterblich,) göttlich. — [2]) Myron, griech. Bildhauer (um 450 v. Chr.); von ihm war eine kolossale Erzgruppe im Heratempel zu Samos, in welcher Athene den vergötterten Herkules vor den Thron des Juppiter führt. — [3]) Vgl. Laok. II, 5. Anm. 7.

4. [1]) Hogarth, engl. Maler und Kupferstecher (1697—1764); in seiner Schrift „Zergliederung der Schönheit", aus welcher die angeführte Stelle, stellt er die Wellenlinie als Bedingung körperlicher Schönheit auf. — [2]) Apollo zu Belvedere, die schönste und berühmteste aller aus dem Altertume erhaltenen Statuen des Apollo, im vatikanischen Museum zu Rom. Winckelmann sah in ihr das Ideal der Schönheit und Würde. Vgl. Seemann, Götter und Heroen. S. 48. — [3]) Antinous, ein schöner Jüngling aus Bithynien, Liebling des

diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders daß die Füße und Schenkel in Ansehung der oberen Teile zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi[4]), einer der größten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini[5]) krönt, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier nicht der Fall sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen[6]) der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:

Standen sie, ragte hervor Menelaus mit breiteren Schultern;
Saßen sie dann, schien immer Odysseus edler von Anstand.
Il. III. 210 f.

Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen des letztern.

---

Kaisers Hadrian. Die betreffende Statue stellt übrigens den Hermes dar. — [4]) Andreas Sacchi, ital. Maler (1598—1661). — [5]) Pasquilini, Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom, Zeitgenosse Sacchis. — [6]) Maße (Dimensionen).

# XXIII.

1. Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert **mehrere** unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können[1]), wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites[2]) geschildert, und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht ebenso wohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

---

1. [1]) Vgl. Laok. XX, 1. — [2]) Thersites, ein Grieche bei der Belagerung Trojas. Er fordert die des langwierigen Krieges müden Griechen zur Heimkehr auf und überhäuft den Agamemnon mit Schmähungen. Homer schildert ihn also:

Häßlicher war kein andrer in Ilios' Ebne gekommen.
Schielend war er und lahm an dem anderen Fuße; die Schultern,
Höckerig, drängten sich vor und engten die Brust, und darüber
Saß sein spitziger Kopf, mit spärlicher Wolle bewachsen.

Il. II. 216 ff.

2. Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. Dieses ist die Erklärung meines Freundes [1]), zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall [2]) und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop [3]) wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine Albernheit, das „Komische" seiner lehrreichen Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley [4]) den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebenso wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt, die unschädliche, ihn allein demütigende

---

2. [1]) Dieser Freund ist Moses Mendelssohn ((1729—1786), Verfasser mehrerer philos. Schriften; am bekanntesten ist seine Bearbeitung des Platonischen Dialogs „Phädon, über die Unsterblichkeit der Seele." — [2]) grell. — [3]) Äsop, Begründer der Fabeldichtung, Zeitgenosse des Solon; die spätere Zeit fabelt von ihm, daß er ein mißgestalter Possenreißer gewesen. — [4]) Wicherley, engl. Lustspieldichter (1640—1715), berüchtigt durch Leichtsinn und Charakterlosigkeit. —

Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das „Unschädliche“ (οὐ φϑαρτικόν), welches Aristoteles[5]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie anstatt mit ein paar blutigen Schwielen[6]) mit dem Leben bezahlen müssen, und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheint als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber[7]). Achilles bedauert die Penthesilea[8]) getötet zu haben; die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — — die thöricht den Menschen,
Selbst auch den weisesten macht. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Backe und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam[9])! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich

---

[5]) Über die Dichtkunst V. 1. — [6]) Odysseus straft ihn seiner Schmähungen wegen:

— — und schlug mit dem Stab ihm Rücken und Schultern;
Über dem Rücken erhob sich von Blut anschwellend die Strieme.
Il. II. 265 f.

[7]) Vergl. Laok. V, 3. Anm. 1. — [8]) Penthesilea, die Königin der Amazonen, war mit ihren männerverachtenden Jungfrauen den Trojanern zu Hülfe gekommen und wurde von Achilles im Kampfe erschlagen. — [9]) Freilich hatte Thersites der toten Jungfrau seinen

trete auf die Seite des Diomedes[10]), der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

3. Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit der Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:

Du, o Natur, bist meine Göttin; deinem
Gesetz nur dien' ich. Warum sollt' ich mich
Dem Bann der Satzung fügen und es dulden,
Daß mich der Völker Aberwitz enterbt,
Weil um ein Mondscheindutzend mir ein Bruder
Vorausging? Warum Bastard? warum niedrig?
Wenn meines Körpers Bau so wohlgefügt,
Mein Geist so adlig, meine Form so echt ist
Wie bei dem Sprößling unsrer Dame Ehrsam?
Warum brandmarkt die Welt uns denn mit niedrig?
Mit Niedrigkeit? mit Bastard? u. s. w. —

König Lear, Akt I, Sc. 2.
(Bodenstedt.)

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:

---

Speer ins Auge gestoßen, und Achilles hat sie geliebt. — [10]) Der Großvater des Diomedes und der Vater des Thersites sind beim Quintus Calaber Brüder.

Ich aber, nicht geformt für Tändeleien,
Noch zu hofieren vor verliebten Spiegeln;
Ich, der ich roh geprägt bin, nicht begabt
Mit Majestät der Liebe, mich zu spreizen
Vor einer tänzelnden, schalkhaften Nymphe;
Ich, der verkürzt bin um dies saubre Gleichmaß,
Von Stümperin Natur geprellt um Schönheit,
Verpfuscht, unfertig, vor der Zeit gesandt
In diese atmende Welt, knapp halb vollendet,
Und noch dazu so lahm und ungeschlacht,
Daß Hunde bell'n, wo ich vorüberhinke —
Ich weiß in dieser schalmei'nden Friedenszeit
Mir keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten ansehn in der Sonne
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Drum, da ich den Galan nicht spielen kann,
Zur Kurzweil in so sanft glattmäul'gen Tagen,
Hab' ich beschlossen, Bösewicht zu werden!
König Richard der Dritte, Akt I, Sc. 1.
(Bodenstedt.)

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

# XXIV.

1. So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein[1]), welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[2]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht, sagt er, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen

1. [1]) schränkt sich ein. — [2]) Briefe, die neueste Litteratur betreffend V, S. 102. Der scharfsinnige Kunstrichter ist Moses Mendelssohn. Vgl. Laok. XXIII, 2. Anm. 1.

aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Übereinstimmung und erweckt Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen. Und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewandt worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

2. Aristoteles[1]) giebt eine andere Ursache an, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, (τί ἕκαστον) was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, (ὅτι οὗτος ἐκεῖνος) daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt,

---

2. [1]) Über die Dichtkunst IV. 5. —

wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urteilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere[2]) und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Überzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

3. Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei als schöner Kunst sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht ebenso wohl wie der Poesie als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit

[2]) Aristoteles spricht an der angeführten Stelle nur von den niedrigsten, nicht von reißenden Tieren.

auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich gemischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit[1]) und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in succeſſive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen?

## XXV.

1. Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter[1]) zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er[2]), können außer der Nachahmung, in der Natur selbst dem Gemüte öftes

3. [1]) Anziehung.

1. [1]) Vgl. Laok. XXIV, 1. Anm. 2. — [2]) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. V. S. 103.

schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmut lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand weder in der Natur, noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebenso wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubt. „Jene beide, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und

dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte[3]) Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kommt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

2. Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich

---

[3]) eig. geplätschte, d. i. platt geschlagene.

doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes[1]) in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.

Schüler. Doch neulich ward im tiefsten Sinnen er gestört
Von einem Wiesel.
Strepsiades. Wie denn so? Erzähle mir!
Schüler. Da jener gerad' des Mondes Lauf erspähete
Und seinen Wandel, und nun auffah, offnes Mauls,
Hat von dem Dach im Dunkel ihm das Wiesel — —
Strepsiades. O, trefflich! Ich verstehe! In den Mund! Ei ja!
Wolken, 170 ff.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung „Tquassouw und Knonmquaiha" in dem „Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield[2]) zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edlen Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!

---

2. [1]) Aristophanes, Zeitgenosse des Perikles, bezeichnet den Höhenpunkt der griechischen Komödiendichtung. In seinen „Wolken" geißelt er die verkehrte philosophische Richtung seiner Zeit, macht sich aber auch über den Sokrates lustig. — [2]) Chesterfield, engl. Staatsmann und Dichter (1694—1773).

3. Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[1]) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus[2]) das „Scheußlich floß ihr die Nase von Wust“; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die „langen über die Finger hervorragenden Nägel“ scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — — und die Wangen hernieder
Rann das Blut zur Erde. — — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase, und ich rate der Traurigkeit nur, den Mund zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“

Neopt. Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.
Odyss. Ist innen kein Geräte, das dem Hause dient?
Neopt. Laubstreu, gepolstert zum bequemen Ruhebett.
Odyss. Sonst alles öde? Nichts verbirgt der Höhle Raum?
Neopt. Ein Trinkgeschirr, von kunstlos roher Hand aus Holz
Gefertigt; hier auch noch Gerät zur Feuerung.
Odyss. Sein ist der Hausrat, den du da bezeichnet hast.
Neopt. Weh, weh! Noch andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit schwerem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl.
Philokt. 31 ff. (Donner.)

---

3. [1]) Über Longin vgl. Laok. XII, 3, Anm. 1. — [2]) Hesiod, epischer Dichter (um 800 v. Chr.), in dem (ihm zugeschriebenen) Gedichte „der Schild des Herkules“, einer Beschreibung des Herakleischen

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar

> Schmutzig zu schauen der Bart und von Blut festklebend das Hauptaar
> Än. II. 277.

(wie es Virgil ausdrückt) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas[3]) beim Ovid sich ohne Empfindung des Ekels denken?

> Während er schreit, ist die Haut ihm über die Glieder gezogen.
> Wunden bedecken ihn ganz, und das Blut strömt über und über.
> Offen und bloß sind die Nerven zu sehn, die zuckenden Adern
> Schlagen, der Hülle beraubt, und die wallend bewegten Geweide
> Könnte man zählen genau und der Brust durchscheinende Fasern.
> Metam. VI. 386 ff.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiert wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die

---

Schildes nach dem Muster des Achilleischen beim Homer. — 3) Marsyas maßte sich an, mit dem Apollo einen Wettkampf im Flötenspiele einzugehen. Apollo besiegte ihn und zog ihm dann zur Strafe bei

gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres[4]) an den Hunger abschickte:

Wie sie von fern ihn sah, — — — — — — —
That sie der Göttin Geheiß ihm kund, und nach kurzem Verweilen,
Ob auch ferne sie stand, ob auch kaum erst sie gekommen,
Spürte den Hunger sie doch — — —
Metam. VI. 798 ff.

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greuel und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Erysichthon sind sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus[5]) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Erysichthon alles aufgezehrt und auch die Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Und er verzehrte die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
So wie den Wettpreisrenner zugleich mit dem kriegrischen Rosse,
Selber die Katze sogar, der kleinere Tiere gezittert.
Als die gefüllte Behausung jedoch von den Zähnen geleert war,
Da saß dieser, der Sprößling des Königs, nieder am Dreiweg,
Bettelnd um Brot allda und des Mahles verworfenen Abfall.
Hymnus auf die Ceres, 111 ff.

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigenen Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren. Nur darum waren die häßlichen Harpyen[6]) so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken

---

lebendigem Leibe die Haut ab. — [4]) Ceres schickt eine Oreade (Bergnymphe) an die Fames (Hunger), damit diese den Erysichthon, welcher frevelhaft der Göttin heilige Bäume gefällt hat, durch Hunger quäle. — [5]) Kallimachus, ein griech. Gelehrter und Schriftsteller (aus dem 3. Jahrh. v. Chr.). Von seinen Gedichten sind uns sechs Hymnen erhalten. — [6]) Die Harpyen, ursprünglich Göttinnen des Sturmes, wurden in der späteren Sage zu geflügelten Mißgestalten, halb Jungfrauen, halb Vögel. In der Argonautensage kommen sie als Plagegeister des Sehers Phineus vor (derselbe hatte, von seiner zweiten Gemahlin aufgestachelt, seine Söhne erster Ehe geblendet), sind also hier Repräsentanten des alles wegraffenden schmutzigen Hungers. —

sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius[7]):

Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles,
Hauchet es scheußlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus;
Nicht ein Weilchen vermöcht' ein Sterblicher ihm sich nahen,
Nicht, wenn selbst ihm die Brust von Demant wäre geschmiedet.
Doch mich dränget die bittere Not und Hunger nach Speise,
Auszuharren und so den verwünschten Magen zu füllen.
Argon. II. 228 ff.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil[8]) entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf[9]). Auch Dante[10]) bereitet uns[11]) nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino[12]) durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.

4. Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn* es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone[1]) läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi

---

[7]) Über Apollonius vgl. Laok. XIII, 2. Anm. 4. — [8]) Die Harpyen prophezeien dem Äneas, er werde mit den Seinigen nicht eher Ruhe finden, als bis er, durch Hunger genötigt, selbst die Tische verzehrt habe. Än. III. 211. ff. — [9]) Bei ihrer Landung in Latium verzehren Äneas und die Seinigen außer dem Fleische noch die Mehlkuchen, auf welche sie das Fleisch gelegt. Än. VII. 112. ff. — [10]) Dante Alighieri (1265—1321), der berühmte Dichter der „Göttlichen Komödie" (Divina commedia). — [11]) zu „bereitet uns" ergänze vor. [12]) Der Erzbischof Roger von Pisa hatte den Grafen Ugolino mit seinen Söhnen in einen Turm gesperrt und hier verhungern lassen. Dafür läßt ihn Dante in der Hölle an dem Haupte seines Feindes nagen. Dante, Hölle, Gej. 32. Vgl. das Drama Ugolino des Dichters Gerstenberg.

4. [1]) Giov. Ant. Licinio aus Pordenone, ital. Maler (1483—1539.)

einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson[2]) mißbilligt dieses deswegen, weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben[3]). Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen, sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen kruden[4]) Gestalt da.

— [2]) Über Richardson vgl. Laok. VI, 1. Anm. 1. — [3]) „Rubens in seiner Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche ist, und dabei fällt die Notwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg; denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.“ Lessing, Nachträge zum Laokoon. — [4]) = rohen.

## Fragen zur Leitung der häuslichen Vorbereitung.

### Vorrede.

Inwiefern sind die bildenden Künste und die Poesie im allgemeinen einander ähnlich, inwiefern verschieden? (Warum wird die Auffindung der Ähnlichkeiten teils dem Liebhaber, teils dem Philosophen, warum die Auffindung der Verschiedenheiten dem Kunstrichter zugeschrieben?) Weshalb konnte in der Feststellung der Verschiedenheiten leichter geirrt werden als in der Feststellung der Ähnlichkeit? — Wie zeigt L., daß die Alten in der Vergleichung der beiden Kunstgattungen Mäßigung und Genauigkeit bewiesen haben, und wie bestätigt das der Ausspruch des Plutarch trotz der „blendenden Antithese" des Simonides? Inwiefern haben sich aber die Neueren, sowohl der Kunstrichter als auch die ausübenden Künstler, von dieser Mäßigung und Besonnenheit entfernt? — Welche Absicht verfolgt deshalb L. mit seinem Werke? Was sagt er über die Entstehung des Buches, und wie deutet er an, daß dasselbe trotz der Art seiner Entstehung wohl nicht ohne Wert sein werde? Wie erklärt er den Titel des Buches? Was versteht er unter „Malerei und Poesie"?

### (Die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst und in der Poesie.)

### I—VI.

I. Worin sieht Winckelmann das charakteristische Kennzeichen antiker Meisterwerke der bildenden Kunst? Welche Anwendung macht er von dem (nach seiner Ansicht allgemein gültigen) Gesetze auf die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst? Welchen Unterschied findet er an dem Laokoon des Virgil, welche Ähnlichkeit glaubt er bei dem leidenden Philoktet des Sophokles zu finden? Welchen Vorzug schreibt er den (bildenden) Künstlern der Griechen vor den neueren zu? — Welche zwei Bemerkungen Winckelmanns hebt L. als richtig hervor, und in welcher Hinsicht ist er anderer Meinung als dieser? Was hat ihm Anlaß zu seinem Widerspruch gegeben? — Wie schildert L. das Leiden des Philoktet? Scheint dasselbe nach dieser Schilderung dem des Laokoon in der Darstellung der bildenden

Kunst ähnlich zu sein? — Wie erweist L., daß das Schreien als der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes nach altgriech. Denkungsart recht wohl mit einer großen Seele bestehen kann: 1. aus dem Homer, 2. aus anderen griech. Dichtern? (Wie ist es zu erklären, wenn beim Homer Stellen sich finden, in denen die Helden den Schmerz unterdrücken?) Was folgert L. aus dieser Thatsache für den Grund, der nach Winckelmann die Künstler bestimmte, den Laokoon nicht schreiend darzustellen? (Welchen Seitenblick wirft L. auf das Verbeißen des Schmerzes, das moderner Geschmack und der Heroismus unserer Ureltern verlangte? Warum ist das Stoische untheatralisch?)

II. Worin sieht L. gegenüber Winckelmann das Hauptgesetz der antiken bildenden Kunst? Wie wird dieses Gesetz bestätigt durch die Stellung, welche 1. das Publikum, 2. die Obrigkeit der Kunst gegenüber einnahm? Und wie bestätigt es die Praxis der Künstler selbst in der Behandlung von Leidenschaften? Beispiele. Welche Anwendung findet diese Beobachtung auf die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst? Weitere Beispiele.

III. Inwiefern haben die Neueren im Gegensatze zu den Griechen der Kunst weitere Grenzen gezogen? Welche beiden in dem Wesen der bildenden Kunst liegenden Gesetze hätten aber, auch diese weiteren Grenzen als an sich berechtigt angenommen, dennoch die Meister der Laokoongruppe veranlassen müssen, den Ausdruck des Schmerzes auf ein niederes Maß herabzusetzen? (Was versteht man unter einem „fruchtbaren" Moment? Was gilt in der bildenden Kunst als „transitorisch?") Was folgert L. daraus auf die von ihm erwähnte Bemerkung des Montfaucon und die des Valerius Maximus? und welche Beispiele erläutern das Gesagte?

IV. Mit welchem Rechte kann L. sagen, daß die Ursachen, warum die Meister der Laokoongruppe in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten mußten, in dem Wesen der bildenden Kunst gelegen sind? Welche Gründe findet er nun in der Eigenart der Poesie dafür, daß ähnliche Schranken nicht für den epischen Dichter gegeben sind, und zwar 1. mit Rücksicht auf den Grundsatz, daß die Darstellung der Schönheit Hauptaufgabe der bildenden Kunst der Alten gewesen, 2. mit Rücksicht auf die auch der neueren bildenden Kunst gebotene Beachtung des fruchtbaren Moments? Und welche Anwendung macht er davon auf Virgils Schilderung des leidenden Laokoon? — Welche (drei) Einwände lassen sich nun dagegen anführen, daß, was für den epischen Dichter gelte, auch auf den dramatischen Dichter Anwendung finde? Inwiefern hat Sophokles die Idee des körperlichen Schmerzes im Philoktet verstärkt und erweitert, mit welchen anderen Leiden den körperlichen Schmerz verbunden, und welcher der genannten Einwände wird dadurch widerlegt? (Welche Seitenblicke wirft L. hierbei auf den Philoktet des Chateaubrun?) Welcher Einwand wird in dem Citat des Engländers (Adam Smith) weiter ausgeführt? Wie widerlegt L. diesen Einwand 1) im allgemeinen, 2) im besonderen mit Rücksicht auf die Empfindung, um welche es sich in diesem Falle handelt? Wie zeigt er nun in Anwendung des Gesagten auf das Drama des Sophokles, 1) daß wir den Philoktet nicht verachten?

(Wie urteilt L. dabei von der Ansicht des Cicero über das Ertragen körperlicher Schmerzen, und warum widerstrebt diese Ansicht der Absicht der Tragödie?), 2) daß wir bei seinem Leiden Mitleid fühlen, wenn wir auch nicht soviel Mitleid für ihn empfinden, als sein Schreien zu erfordern scheint? Wie wird, was in letzterer Hinsicht vom Philoktet gilt, auch durch die Trachinierinnen des Sophokles bestätigt? Welcher Unterschied besteht aber zwischen dem leidenden Herkules und dem leidenden Philoktet? Wie sucht L. den Einwand zu widerlegen, daß der Schauspieler das Leiden des Philoktet nicht bis zur Illusion bringen könne?

V. Welche Gründe leiht L. den Gelehrten, die da annehmen, daß der Virgilische Laokoon den bildenden Künstlern, und nicht umgekehrt das Werk der Künstler dem Dichter als Vorbild gedient habe? Wie beseitigt er die Möglichkeit einer dritten Annahme, daß nämlich beide, der Dichter und die bildenden Künstler, aus derselben Quelle könnten geschöpft haben? Inwiefern fehlt der Annahme, daß die bildenden Künstler den Virgil zum Muster genommen haben, die historische Gewißheit? Welchen Zweck verfolgt aber L. mit seiner Annahme, und warum ist für diesen Zweck historische Gewißheit der Annahme L.'s nicht geboten? — Welche Übereinstimmungen ergiebt nun der Vergleich zwischen dem Werke der bildenden Kunst und der Virgilischen Darstellung des leidenden Laokoon? Welche Unterschiede ergeben sich aber (von dem Geschrei abgesehen) aus diesem Vergleich 1) rücksichtlich der Verstrickung, 2) rücksichtlich der Bekleidung? Warum folgten die bildenden Künstler in diesen Punkten dem Virgil nicht, und warum that auch Virgil wohl daran, so darzustellen, wie er dargestellt hat?

VI. Wie faßt L. nochmals kurz das Resultat der vorigen Abhandlung zusammen, und was schließt er (gleich darauf) aus dem Umstand, daß die Künstler dem Dichter nicht überall folgen konnten, für den Satz, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse? Warum hätte nun aber wohl der Dichter den bildenden Künstler zum Muster nehmen und ihm auch in den einzelnen Zügen folgen dürfen? (Welches Gedicht liefert den thatsächlichen Beweis dafür, daß Virgil auch bei getreuer Nachahmung der bildenden Künstler ein vortreffliches Gemälde geliefert haben würde?) Warum würde es nun auffallend sein, daß der Dichter, die Nachahmung der bildenden Künstler durch ihn vorausgesetzt, von ihnen abgewichen ist: 1) bezüglich der Verstrickung aller drei Körper, namentlich aber 2) bezüglich des Schreiens? (Weshalb weist L. die Bemerkung Richardsons zurück, daß Laokoon schreie, um das Entsetzen der Troer zu erregen? warum die weitere Bemerkung, daß eine Gradation des Schmerzes nicht sachgemäß gewesen wäre?) 3) bezüglich der Windungen? Wie würde Virgil verfahren sein, wenn er thatsächlich die Gruppe hätte nachahmen wollen, und was folgt daraus, daß er in so wesentlichen Punkten von der Darstellung der bildenden Künstler abweicht? Worin zeigt sich allerdings Übereinstimmung mit dem Werke der bildenden Kunst? Wer ist aber, da der Punkt, worin sie übereinstimmen, nach L. sonst nicht in der griech. Tradition gefunden wird, wahrscheinlicher

als Nachahmer anzusehen? Welches Urteil können wir nun aus V. und VI. ziehen: 1) für die bildenden Künstler, vorausgesetzt daß diese den Virgil, 2) für Virgil, vorausgesetzt daß dieser die bildenden Künstler nachgeahmt habe?

Rückblick. Welches Thema behandelt L. in I—VI? welche Teile dieses Themas kommen zur Sprache in I—III, in IV, in V—VI? Inwiefern bietet I den negativen, II—III den positiven Teil der in I—III enthaltenen Beweisführung? Welcher Satz wird in dem negativen Teile widerlegt, und mit welchen Gründen? Mit welchen Gründen wird in dem positiven Teile der Beweis geführt: 1) vom Standpunkte der antiken, 2) vom Standpunkte der modernen Kunstanschauung? Welches ist das Resultat der in I—III geführten Untersuchung? Mit welchen Gründen beweist L. das in IV behandelte Thema? In welcher Beziehung steht zu dem eigentlichen Thema die dem dramatischen Dichter gewidmete Digression? Wie zeigt L., daß, was für den epischen Dichter gilt, unter bestimmten Bedingungen auch für den dramatischen Dichter Geltung hat, und welche sind diese Bedingungen? Welche Erweiterung erhalten die in I—IV gewonnenen Resultate in V. und VI.? Disposition.

(**Spence und Caylus.**)

## VII—XV.

VII. Welche beiden Arten künstlerischer Nachahmung werden auf Grund des Vorhergehenden von L. unterschieden, durch welche Beispiele erläutert und wie beurteilt er eine jede derselben? Welche Möglichkeit ist außerdem noch gegeben, wenn verschiedene Künstler bei der Darstellung eines und desselben Gegenstandes in einem oder mehreren Punkten übereinstimmen? Zu welcher Ansicht dürfen aber solche zufällige Übereinstimmungen nicht führen, und warum nicht? Zu welchem Versuche hat diese falsche Ansicht den Engländer Spence verleitet? An welchen Beispielen zeigt L., daß Erläuterungen im Sinne Spences wohl gelegentlich am Platze sind, und worin besteht dann der Wert derselben? An welchen Beispielen wird dann aber weiter gezeigt, daß solche Erläuterungen auch sehr vom Übel sein können, und aus welchen Gründen sind sie in diesen Fällen nicht am Platze?

VIII. Welcher wesentliche Unterschied zwischen der Malerei und der Poesie ist Spence entgangen, und in welcherlei Verlegenheit kommt er daher, wenn er Werke der einen Kunst durch die der andern zu erklären sucht? Wie zeigt sich diese Verlegenheit zunächst bei seiner Erklärung von Werken der bildenden Kunst in Rücksicht der engeren Grenzen derselben, und zwar 1) hinsichtlich des Endzweckes der Kunst, 2) hinsichtlich der Verständlichkeit der künstlerischen Schöpfungen? Wie unterscheiden sich daher die Darstellungen von Göttern und geistigen Wesen in der bildenden Kunst und in der Poesie, und an welchen Beispielen wird dieser Unterschied nachgewiesen? An welche Grenze ist der bildende Künstler gebunden, wenn er Götter und geistige Wesen

handelnd darstellt, und welchen Vorzug hat der Dichter bei solchen Darstellungen vor dem bildenden Künstler voraus?

IX. Durch welchen anderen, nicht im Wesen der Kunst gelegenen Umstand wird es oft unmöglich gemacht, die Werke der einen Kunst durch die der anderen zu erklären? An welchem Beispiele wird das erläutert? Welchen Unterschied hat man infolge dieses Umstandes unter den Werken der Antike zu machen, und welche verdienen nach L. eigentlich nur als Kunstwerke bezeichnet zu werden? (Wie unterscheiden sich der Kenner und der Antiquar?) Wie zeigt L. an einem anderen Beispiel aus Spence, daß man sich den Einfluß der Religion auf die Künste auch zu groß vorstellen kann?

X. Wie zeigt sich ferner die Verlegenheit Spences bei seiner Erklärung der Dichter, wo diese die Musen und personificierte Abstrakta auftreten lassen? Welcherlei Zuthaten, die der bildende Künstler in der Darstellung solcher Wesen nötig hat, kann der Dichter entbehren? Beispiele. Warum sind diese Zuthaten dem einen entbehrlich, dem andern nicht? Welche Vorschrift ergiebt sich daraus für den Dichter? Inwiefern haben neuere Dichter oft gegen diese Vorschrift gefehlt? Welcherlei Attribute, mit welchen die bildenden Künstler die Abstrakta bezeichnen, kann aber auch der Dichter benutzen? Beispiele.

XI. Inwiefern scheint auch der Graf Caylus zu verlangen, daß der Dichter den personificierten Abstrakten allegorische Attribute beilege? Welche andere Bemerkung des Grafen giebt L. Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen? Welche Art von Nachahmung empfiehlt also Caylus den bildenden Künstlern? Warum werden diese durch eine solche Nachahmung in unserer Achtung nicht verlieren, wie kann dieselbe sogar zu einem Verdienst für sie werden? Welche Folge hat dieser Umstand für die Stoffe gehabt, welche die bildenden Künstler zu behandeln pflegen? Was versteht man daher in der bildenden Kunst unter Erfindung? Warum ist es auch ein Vorteil (wie für den Dichter, so auch namentlich) für den bildenden Künstler, wenn er eher bekannte als unbekannte Stoffe behandelt? Was folgt nun aber aus diesen Beobachtungen für den Vorschlag des Caylus, warum werden die Künstler, warum wird auch das Publikum ihn verwerfen? Inwiefern wird die Ansicht L.'s durch den Rat bestätigt, den Aristoteles dem Protagoras gab?

XII. Welcherlei Gattung von Wesen und Handlungen, die Homer bearbeitet, würde der blinde Künstler gar nicht unterscheiden können? Welche Folgen würde es also haben, wenn er dennoch solche Wesen und Handlungen darstellte? Durch welche Beispiele wird diese Beobachtung gestützt? Warum ist auch das Mittel, dessen der Maler sich zur Darstellung solcher Wesen und Handlungen bedient, ungeeignet 1) in den Fällen, wo der Dichter sich gleichfalls dieses Mittels bedient, 2) in solchen Fällen, wo der Dichter es nicht benutzt? Welche Beispiele stützen diese Bemerkung?

XIII—XV. Welche Antwort giebt L. auf die den XIII. Aufsatz einleitende Frage (betreffs der Darstellung sichtbarer Gegenstände) am Ende des Aufsatzes, und wie wird die in der Antwort liegende Behauptung durch zwei Beispiele aus dem Homer bewiesen? In welche

Form kleidet L. das aus XIII. gewonnene Gesetz zu Beginn von XIV? Welche zwei weiteren Beispiele bestätigen dasselbe, und inwiefern? Was ist also ein poetisches Gemälde? An welchem Beispiele zeigt nun L., daß der Dichter die Darstellung auch unsichtbarer Gegenstände zu einem poetischen Gemälde erheben kann, an welchen, daß auch die Darstellung mancher sichtbaren Gegenstände wohl von dem Dichter als poetisches Gemälde, nicht aber von dem Maler als materielles Gemälde behandelt werden kann, und daß gegenteils die Darstellung anderer sichtbarer Gegenstände wohl zu einem materiellen, nicht aber zu einem poetischen Gemälde sich eignet? In welchem wesentlichen Unterschied der Malerei und Poesie ist diese Thatsache begründet?

Rückblick. Welche Gedanken leiten VII—XV ein? Welchem Werke gilt die Untersuchung in VII—X, welchem in XI—XV? Welche Absicht verfolgt das erstere dieser Werke? Wie zeigt L. die Verkehrtheit dieser Absicht 1) rücksichtlich der Darstellungen bildender Künstler, 2) rücksichtlich der Darstellungen von Dichtern? Wie unterscheiden sich daher die Künstler und die Dichter in der Darstellung von Göttern und personificierten Abstrakten? Welchen Rat giebt das zweite der von L. besprochenen Werke den bildenden Künstlern? Inwiefern liegt in diesem Rate etwas Gutes, und warum ist er dennoch verwerflich? Wie zeigt L., daß die Brauchbarkeit für den Maler keineswegs der Probierstein für den Dichter sein kann, 1) an der Darstellung unsichtbarer, 2) an der Darstellung sichtbarer Gegenstände? Was ist nach L. ein poetisches Gemälde, und worin liegt der Grund, daß es dem Maler unmöglich ist, dem Dichter bei der Darstellung eines solchen Gemäldes zu folgen? Welche hauptsächlichen Ergänzungen erhalten die in I—VI gewonnenen Resultate in VII—XV? Disposition.

**(Entwicklung der Unterschiede zwischen der Malerei und der Poesie aus dem Wesen beider Künste.)**

## XVI—XXV.

XVI. Wie heißen die sechs Grundgesetze, welche L. über die Gegenstände der bildenden Kunst und der Poesie aufstellt, und wie wird ein jedes derselben begründet? Inwiefern bestätigt diese Grundgesetze die Praxis des Homer im allgemeinen durch die Gegenstände und die Art seiner Darstellung? Welcher zwei Arten von Kunstgriffen bedient er sich, um Körper andeutungsweise durch Handlungen zu schildern? Welche zwei Beispiele erläutern den ersten dieser Kunstgriffe? Welche drei Beispiele erläutern den zweiten Kunstgriff, und inwiefern ist das letztere derselben von den beiden ersten verschieden? (Welche episodische Betrachtung gönnt L. dem Scepter des Agamemnon bei Homer?)

XVII—XVIII. Welchen Einwurf könnte man gegen das erste der für die Poesie aufgestellten Grundgesetze erheben, und welches Beispiel aus dem Homer könnte diesen Einwurf rechtfertigen? Inwiefern

sieht L. in dem Einwurfe selbst und in dem Beispiele zwei Einwürfe? Wie wird der eigentliche Einwurf widerlegt 1) durch den Zweck der Poesie, 2) durch das Mittel diesen Zweck zu erreichen? Welches Beispiel erläutert das Gesagte, und inwiefern? Wie faßt L. das Resultat nochmals zusammen? Unter welchen Umständen gestattet er aber eine (erste) Ausnahme von der Regel, und welche Beispiele aus Virgil bestätigen diese Ausnahme? Welche Zeugnisse anderer Dichter sprechen aber für die Hauptregel?

Wodurch haben also Mazzuoli und Titian in das Gebiet des Dichters übergegriffen, wodurch würde der Dichter in das Gebiet des Malers übergreifen? Auf welche (zweite) Ausnahme von der Hauptregel führt dann aber der Vergleich der Malerei und Poesie mit zwei freundlichen Nachbarn? Wie zeigt sich diese Ausnahme a) für den Maler 1) in großen historischen Gemälden, 2) in der Draperie des Raphael, b) für den Dichter in der Benutzung der Beiwörter? Wodurch erscheint diese Ausnahme gerechtfertigt 1) beim bildenden Künstler, 2) beim Dichter, wodurch insbesondere beim Homer? — Wie beantwortet L. den zweiten Einwurf bezüglich des Schildes des Achilles, und wie weist er nach, daß Homer auch hier das Koexistierende in ein Konsekutives verwandelt? Welches Licht fällt durch den Vergleich mit dem Schild des Äneas bei Virgil auf die Kunst der Homerischen Dichtung?

XIX. Welche Streitfrage berührt L. in XIX.? Welcher Haupteinwurf wurde dagegen geltend gemacht, daß der Homerischen Beschreibung des Schildes in der Wirklichkeit ein Schild ertsprochen habe oder habe entsprechen können? Wie versuchte Boivin diesem Einwurf zu begegnen? Durch welche Annahme glaubt L. die durch Boivin behauptete Möglichkeit der Darstellung stützen zu können? Durch die Beseitigung welches Irrtums des Boivin wird dann doch noch auch ohne diese Annahme die Möglichkeit der Darstellung bewiesen? An welchen Beispielen wird dieser Irrtum erläutert, und inwiefern? Wieviel Bilder befinden sich also auf dem Schilde, und wie hat Homer die Zahl der Bilder selbst angedeutet? Wie widerlegt L. die Ansicht Popes, daß der Homerische Schild „nach den strengsten Regeln der heutigen Tages üblichen Malerei angegeben sei“? — In welchem Zusammenhange steht XIX mit der voraufgehenden Untersuchung?

XX. Warum gilt, was über die Darstellung von Körpern überhaupt gesagt ist, umsoviel mehr von der Darstellung körperlicher Schönheit in der bildenden Kunst und in der Poesie? Welche negative Vorschrift ergiebt sich also für die letztere, und wie wird dieselbe noch besonders begründet? Inwiefern sprechen die aus Homer, inwiefern die aus anderen Dichtungen entnommenen Beispiele für die Richtigkeit der Ansicht L.'s? Warum hat Dolce recht, wenn er die angeführten Stanzen des Ariost den Malern empfiehlt, warum L., wenn er sie den Dichtern als warnendes Beispiel hinstellt? Weswegen ist nun aber doch Virgil nicht zu tadeln, wenn er den reichen Putz der Dido hervorhebt, und welche Wendung des Anakreon in den beiden Gedichten, in welchen er körperliche Schönheit beschreibt, und welche Äußerung des Lucian bestätigen die Regel?

XXI. Welche Behauptung liegt in der einleitenden Frage? Wie schildert Homer die körperliche Schönheit der Helena, wie Sappho die ihres Geliebten? Welch anderes Mittel bleibt dem Dichter zur Darstellung körperlicher Schönheit? Welche Stellen aus den Stanzen des Ariost erläutern dieses Mittel, welche Stelle aus dem Anakreon?

XXII. Auf welche Weise zeigte Zeuxis in seinem Gemälde der Helena, wie der Maler dem Dichter nachahmen könne? Aus welchen Gründen würde aber die Art der Nachahmung, wie sie der Graf Caylus verlangt, am allerwenigsten den Ansprüchen an eine würdige Darstellung genügen? Inwiefern fanden die antiken Maler eine Anregung in den Gedichten Homers 1) im allgemeinen, 2) hinsichtlich einzelner Züge? Durch welche Beispiele wird das bestätigt? Wodurch scheint auch der Apollo von Belvedere L.'s Satz von der Nachahmung des Dichters durch den bildenden Künstler zu bestätigen?

XXIII. Welches Merkmal der Häßlichkeit scheint dafür zu sprechen, daß dieselbe nicht Gegenstand poetischer Darstellung sein könne? Warum konnte aber Homer dennoch den häßlichen Thersites darstellen 1) an und für sich, 2) mit Bezug auf einen der beiden Zwecke, die der Dichter überhaupt mit der Darstellung des Häßlichen verbinden kann, und welches sind die Zwecke? Warum ist Häßlichkeit nicht an sich lächerlich, und wann erregt sie eher Mitleid als Lachen? Wodurch kann sie aber lächerlich werden? Welches wichtige Moment muß aber (nach Aristoteles) hinzukommen, wenn sie nicht aufhören soll lächerlich zu sein? Wie wird das durch das Beispiel des Quintus Calaber bestätigt? — Wie hätte sich mit der Häßlichkeit des Thersites die Empfindung des Schrecklichen verbinden können? Welche Gestalt Shakespeares erläutert die Verbindung des Häßlichen mit dem Schrecklichen?

XXIV. Warum kann der bildende Künstler das Häßliche darstellen, warum will er es nicht darstellen? Welcher Einwand könnte dagegen geltend gemacht werden, und wie wird dieser Einwand durch die Anwendung widerlegt, welche L. von Mendelsohns Bemerkung über den Ekel auf das Häßliche macht? Welche Ansicht hat Aristoteles über die Darstellung dessen, was in der Natur unseren Widerwillen erregt? Wie zeigt aber L., daß daraus für die Darstellung des Häßlichen in der Kunst nichts gefolgert werden könne, und inwiefern scheinen auch die von Aristoteles benutzten Beispiele dafür zu sprechen, daß dieser selbst das Häßliche nicht habe einschließen wollen? — Warum könnte die bildende Kunst, wenn sie auch das Häßliche nicht um seiner selbst willen darstellen wollte, sich desselben dennoch als Mittel zum Zweck bedienen, und welcher Art ist dieser Zweck? Warum ist aber trotzdem der bildenden Kunst anzuraten, von der Darstellung des Häßlichen Abstand zu nehmen?

XXV. Welchen Vergleich zieht Mendelssohn zwischen den Empfindungen der Furcht, des Schreckens, des Zornes und der Traurigkeit auf der einen, der Empfindung des Ekels und den mit ihm verwandten Empfindungen auf der anderen Seite? Welche Anwendung macht L. davon auf das Häßliche? Auf welche Sinne beschränkt Mendelssohn die Empfindung des Ekelhaften, und inwiefern glaubt L. diese

Schranken erweitern zu dürfen? Warum ist das Ekelhafte dem Häßlichen auch rücksichtlich der Darstellung durch die Kunst ähnlich? Inwiefern kann es als Mittel zur Erregung des Lächerlichen vom Dichter vernutzt werden, und durch welche Beispiele wird das erläutert? Welche andere Verbindung kann das Ekelhafte außerdem noch eingehen, und wie nennt L. die durch diese Verbindung gegebene Empfindung? Welche Beispiele erläutern diese Verbindung? Welche Art des Schrecklichen kann sogar mit Hülfe des Ekelhaften dargestellt werden, und warum? Welche Beispiele dienen zur Erläuterung? Warum kann nun aber das Ekelhafte nicht Darstellung der bildenden Kunst sein? Beispiele. Warum nimmt sie zweckmäßigerweise auch von der Darstellung des Ekelhaften zur Verstärkung des Lächerlichen und Schrecklichen Abstand?

Rückblick. Wie lauten die Grundsätze, welche L. für die Grenzen der bildenden Künste und der Poesie aufgestellt hat, und wie werden dieselben 1) theoretisch, 2) aus der Praxis des Homer bewiesen? Welche Folge hat es für den Dichter, wenn er in das Gebiet des Malers übergreift? Inwiefern sind sowohl dem Dichter als auch dem Maler Ausnahmen und Grenzüberschreitungen gestattet, und wie zeigt sich auch hier Homer als der wahre Dichter? Inwiefern finden die Gesetze, welche die Darstellung körperlicher Gegenstände im allgemeinen betreffen, auch Anwendung auf die Darstellung körperlich schöner Gegenstände? Welche Mittel stehen aber dem Dichter für die Darstellung körperlicher Schönheit zugebote? Inwiefern liegt gerade hier der Punkt, wo der Dichter dem bildenden Künstler Stoff zur Nachahmung bieten kann? Warum gilt, was über die Darstellung des körperlich Schönen durch den Dichter und den bildenden Künstler gesagt ist, nicht auch für die Darstellung des Häßlichen und Ekelhaften? — Disposition.

Die Schöninghschen Ausgaben erfreuen sich einer großen Beliebtheit und Verbreitung in Schul- und Privatkreisen, wie die ziemlich rasch hintereinander folgenden Auflagen einzelner Bände beweisen. Sie bringen in der That nicht nur in sachlicher wie formeller Beziehung eingehende Erklärungen, sondern auch reichliche Erläuterungen ästhetischer und geschichtlicher Art und litterarische Nachweisungen und Vergleiche u. s. w. sowohl in den Fußnoten, als in den zahlreichen Fragen über die einzelnen Scenen, wie über das Dichtwerk im ganzen.

Die Brauchbarkeit dieser Ausgaben ist in den neuen Auflagen noch erhöht und können dieselben für Schule und Haus und wegen ihrer Reichhaltigkeit als besonders zur Privatlektüre geeignet bestens empfohlen werden. **Blätter f. bayr. Gymnasialschul-Wesen.** XXI.

Wir nehmen gern Anlaß, den verdienstlichen Schöninghschen Klassikerausgaben, soweit sie uns vorgelegen haben, besondere Aufmerksamkeit in den beteiligten Kreisen zu wünschen, da sie das Gegenteil sind von Erzeugnissen ähnlicher Art, mit denen der Büchermarkt überschwemmt wird ꝛc. **Zeitschrift f. deutschen Unterricht** II. Jg. 2. Heft.

. . . . . steht es uns außer Zweifel, daß die Schöninghschen Ausgaben für den Gebrauch in den Oberklassen höherer Schulen, Schullehrer-Seminaren und höheren Mädchenschulen recht brauchbar und empfehlenswert sind.

**Centr.-Org. f. d. Int. d. Realsch.-Wes.** 1888. V. (O. Bindewald.)

Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker verdienen, sowohl in Bezug auf den Inhalt und die Gediegenheit des Kommentars, als auf den trotz guter Ausstattung niedrig bemessenen Preis der Schule und dem Hause empfohlen zu werden.

**Zeitschrift f. d. Realschulen** XIII. 8. Heft.

. . . . . . Nicht bloß die Schönheiten, sondern auch die Schwächen sollten hervorgehoben werden, um vor einseitiger Auffassung zu bewahren." Der hier zum Ausdruck gebrachten berechtigten Anforderung dürfte ganz besonders die Schöninghsche Klassikerausgabe entsprechen.

**Litter. Handweiser.** 1885 Nr. 16.

Die Schöninghschen Ausgaben werden von den Kreisen, für welche sie bestimmt sind, und zu diesen zählen auch unsere Seminare, mit Dank aufgenommen und gern benutzt.

Wir finden in denselben gründliche Erläuterung und Würdigung der Dichtungen ohne daß wir, wie so vielfach anderwärts eine Beleidigung des christlichen Gefühls oder eine Schädigung der christlichen Sitte befürchten müßten, so daß wir solche Ausgaben besonders gerne in den Händen unserer Schüler sehen werden.

**Rhein.-westf. Schulzeitg.** III Nr. 1.

Obschon es an guten Schulausgaben unserer deutschen Klassiker nicht gebricht, begrüßen wir doch die von Schöningh in Paderborn veranstaltete Ausgabe mit vielem Beifall. Die zahlreichen sachlichen und sprachlichen Anmerkungen werden jedem Leser willkommen sein und sich insonderheit beim Schulgebrauche nützlich erweisen. Als einen glücklichen Griff bezeichnen wir das Hervorheben der schönsten Stellen mittelst eines Sternes und durchschossener Schrift.

**Kath. Schulztg. f. Nordd.** 1884. Nr. 33.